ADRIANO TILGHER

STUDI DI POETICA

TERZA EDIZIONE

ROMA
DOTT. G. BARDI - EDITORE

OPERE DI ADRIANO TILGHER

DISPONIBILI PRESSO LA CASA EDITRICE DOTT. GIOVANNI BARDI

SALITA DE' CRESCENZI 16 – ROMA

TILGHER A., *Relativisti contemporanei*, 4ª edizione. Un vol. in-8º di pag. 105. . . . . L. 150

— *Homo Faber*. Storia del concetto di lavoro nella civiltà occidentale. Analisi filosofica di concetti affini. Un vol. in-8º di pag. 198. 250

— *La Poesia dialettale napoletana (1880-1930)*. Un volume in-8º di pag. 108. 150

— *La visione greca della vita.* 3ª edizione. Un vol. in-8º, di pag. 176 250

— *Julien Benda e il problema del « Tradimento dei chierici »*. Opuscolo di pag. 16. 75

— *Filosofi e Moralisti del Novecento*. Un vol. in-8º di pag. 324 300

— *Estetica*. Teoria generale dell'attività artistica. Studi critici sulla Estetica contemporanea. 2ª ediz. Un vol. in-8º di pag. 308 300

— *Studi di Poetica*. Un vol. in-8º di pag. 282 300

— *Filosofia delle Morali*. Studi sulle forze, le forme, gli stili della vita morale. Un vol. in-8º di pag. 280 . . . 300

— *Moralità. Punti di vista sulla Vita e sull'Uomo*. Un vol. in-8º di pag. 210 300

— *Il casualismo critico*. L'oggetto – Il dato – il tempo – Il caso. Un vol. in-8º di pag. 106. 200

— *Mistiche nuove e mistiche antiche*. Con prefazione di Liliana Scalero. Un vol. in-8º di pag. 208, con un ritratto. 300

— *Tempo nostro*. Scritti di politica e sociologia. Con prefazione di L. Salvatorelli. Un vol. in-8º di pagine XII-254. 300

— *Scienza e Morale*. Dalla Filosofia greca agli Esistenzialisti. Un vol. in-8º di pag. 280 350

ADRIANO TILGHER

STUDI DI POETICA

TERZA EDIZIONE

ROMA
DOTT. G. BARDI - EDITORE
1944

I.

VITA E ARTE

Tutta la mia estetica riposa su una semplicissima distinzione, con la quale sta o cade: la distinzione tra *amore di oggetti* e *amore di vita*.

Un ambizioso che aspiri a conquistare potenza, ricchezza, onori, donne, un Rastignac di carne e d'ossa, ama le donne, gli onori, la ricchezza, la potenza, oggetti della sua ambizione, ma non ama affatto la sua stessa ambizione: questa è, anzi, per lui uno stato d'insoddisfazione, d'insufficienza, di deficienza, di bisogno, di dolore, dal quale anela e si sforza di uscire. E se mi si obbietta che ciò che Rastignac ama veramente non sono gli oggetti su cui s'appunta la sua ambizione, ma è il vivo e fluente processo grazie al quale egli riesce a ridurli in suo potere ed a farne strumenti

del suo piacere io replico che è verissimo che ciò che dà gioia a Rastignac non è l'oggetto in sé e per sé materialmente considerato, ma lo svolgersi trionfale dell'attività sua, grazie al quale egli riesce a sottomettersi l'oggetto, ma che è altrettanto vero che, perché quest'attività si svolga, le è essenziale appuntarsi su oggetti nei quali soltanto essa veda il mezzo di trasformare l'insoddisfazione in soddisfazione e gioia. Ammettiamo pure che ciò che dà gioia a Rastignac è la conquista e non il possesso: ma egli non conquisterebbe mai se la sua attività non si polarizzasse verso certi oggetti e non li facesse oggetti del suo amore e non si configurasse come amore di quegli oggetti. L'attività pratica dello spirito, ciò che si suol dire Vita *tout court*, è *amore di oggetti* (presa, s'intende, la parola *oggetti* nel più vasto senso possibile, intendendo per *oggetto*, ad esempio, lo stesso sforzo ascetico di liberazione dello spirito dall'attrazione di ogni possibile oggetto materiale ed empirico).

Supponiamo ora che il movimento vitale col quale Rastignac si porta alla conquista delle donne, del potere, degli onori, del denaro, torcendosi, direi quasi, su sé stesso, faccia di sé

stesso l'oggetto del suo amore. Amando sé medesimo come quel movimento di vita che è, esso, evidentemente, non aspira più ad uscire da sé medesimo, non aspira più all'oggetto nella conquista del quale si annullerebbe come quel movimento di vita ch'esso è; da *amore di oggetti* esso si trasforma in amore di un movimento di vita in quanto tale, di un ritmo vitale in quanto tale, in *amore di vita.* È lo stato d'animo, non più di Rastignac in carne ed ossa, ma di Balzac nell'attimo in cui crea il personaggio di Rastignac. È lo stato d'animo estetico, artistico, poetico.

Posta Vita = *amore di oggetti* e Arte = *amore di vita,* è chiaro perché tra Vita e Arte io ponga incompatibilità assoluta. La Vita, in quanto è amore di sé come puro ritmo vitale, non è amore di oggetti, e viceversa. In quanto e fino a quando Rastignac ama le donne ecc., non può amare il suo amar le donne ecc. perché, se amasse il suo amar le donne ecc., non cercherebbe di uscire dal suo stato d'animo con la conquista di ciò che, soddisfacendolo, lo distrugge come quello stato d'animo che è. Balzac vive esteticamente lo stato d'animo di Rastignac in quanto

egli ama l'amar le donne ecc. di Rastignac, ama l'ambizione di Rastignac, e perciò non avverte quell'amore delle donne ecc. come uno stato di tormento, d'insoddisfazione, come un bisogno, da cui urge uscire con la conquista delle donne ecc., il che vuol dire che quello stato d'animo di Balzac non aspira ad oggetti (donne, ecc.) grazie ai quali da insufficienza diventare sufficienza, ossia non è vita, è il contrario della vita, è arte.

Finché la Vita è *amore di oggetti* non è *amore di sé*, e viceversa. Dalla Vita non si passa all'Arte, come, per quanto si moltiplichi all'infinito il numero dei lati di un poligono, non si arriverà mai al circolo: questo o si pone come un circolo fin dal suo più piccolo segmento o non si pone affatto come circolo. Così lo stato d'animo artistico o è artistico fin dal primo suo balenare o non è artistico affatto. Arte e Vita sono incommensurabili come poligono e circolo. In questo senso — ma in questo senso soltanto — la mia estetica è *ultraclassica*, in quanto fa dell'Arte tutt'altra cosa dalla vita vissuta. Ma è poi *ultraromantica* in quanto non fa dell'Arte il prodotto di una speciale potenza o facoltà

dello Spirito; per essa, l'Arte è nient'altro che Amore, come la Vita, è nient'altro che Vita, solo che la Vita è *Amore di oggetti* e quella special Vita ch'è l'Arte è *Amore di vita* e per ciò stesso non è *Amore di oggetti*, cioè vita nel senso stretto della parola, vita vissuta.

* * *

Alcuni mi hanno rimproverato di non avere inquadrato l'arte, come io la definisco, in un generale *sistema dello spirito*. Se per sistema dello spirito s'intende un sistema di forme spirituali, di cui è dato *a priori* il numero e l'ordinamento e le leggi ideali, tutto in una volta e una volta per tutte, rispondo che non ho inquadrato l'arte nel sistema dello spirito per l'eccellente ragione che, secondo me, quel sistema non esiste che nella testa di coloro che se lo sono immaginato. Se lo spirito fosse sistema nel senso che dicono, non avrebbe storia, non sarebbe creatività, inventività, originalità. Se lo spirito è tutte queste cose, esso non è sistema prestabilito e preordinato di categorie, ma inventa distrugge ordina disordina riordina a suo modo le sue

categorie, infaticabilmente. A un certo punto della sua storia lo spirito ha *inventato* l'esperienza estetica; nel corso della sua storia è andato acquistandone coscienza sempre più viva e intensa, è andato sempre più perseguendola per sé medesima; nulla esclude che in un futuro prossimo o remoto la releghi in secondo o terzo o ultimo piano o, a dirittura, la dimentichi, la faccia cadere. Certo, al porsi dello spirito come esperienza estetica, come *amore di vita*, antecede il suo porsi come vita vissuta, come *amore di oggetti* (conoscenza e vita pratica). Ma postosi come vita vissuta, nulla obbligava lo spirito a passare all'arte: dalla vita all'arte non c'è passaggio, c'è *salto mortale*. L'arte è un'invenzione, un'esperienza nuova e indeducibile dello spirito, che c'è perché c'è, si pone perché si pone, e più non dimandare.

Spero che ora sia chiaro quello ch'io voglio dire quando nego ogni rapporto dell'Arte con la Realtà, con la Vita. Per spiegarmi meglio, mi riferirò alla seconda estetica di Croce. In fondo, per Croce l'arte è conoscenza di passioni o attuali o passate dell'uomo artista. Per lui l'arte si riferisce alla realtà, alla vita,

come a un oggetto da conoscere. Primo: si domanda: se l'arte è conoscenza, com'è più possibile distinguerla dalla conoscenza storico-filosofica? Secondo: si obbietta: assegnare all'arte un oggetto da conoscere è ristabilire la « trascendenza vitale », come dico io, cioè assegnare allo stato d'animo estetico un termine — la realtà come oggetto di conoscenza — come oggetto da conquistare, e cioè fare di esso uno stato d'animo insufficiente, deficiente, bisognoso di complemento, e cioè negarlo come stato di animo artistico. L'artista che crea un personaggio non si riferisce alle passioni di questo personaggio come a un oggetto da conoscere, le vive, ma le vive non vivendole, bensì amandole: perciò piace nell'arte quello che nella vita dispiace. Ecco in che senso l'Arte non è Realtà, non è Vita, ma un'esperienza *sui generis* in cui non c'è nulla, assolutamente nulla, di più o di meno che nella Vita, e, in pari tempo, non c'è nulla che sia Vita, come nel riflesso di un edificio nell'acqua non c'è nulla di più o di meno della facciata dell'edificio, e pure quel riflesso non è affatto la facciata dell'edificio, è un'altra cosa su tutt'altro piano di realtà.

II.

L'ARTE COME AUTOSUFFICIENZA ASSOLUTA

1.

L'arte, lo stato d'animo artistico, l'attività artistica, o, come preferisco dire io, l'esperienza artistica o estetica (prendendo la parola *esperienza* nello stesso preciso senso in cui la prendeva William James quando parlava di *esperienza religiosa*: in senso, cioè, attivo, dinamico) non sgorga da un bisogno, da un dolore, da una deficienza, da un'insufficienza che lo spirito aneli a placare. Per questo appunto non mira ad un oggetto nel possesso del quale quel senso d'insufficienza si plachi, si estingua: o, come dico io, non è *amore di oggetti.* Per questo appunto, è amore di sé in quanto vita così e così qualificata, così e così determinata: è vita che ama (non l'oggetto: se l'amasse, non amerebbe sé stessa) ma sé

stessa come quella vita che è, è *amore di vita.* Per questo appunto, è gioia pura, non preceduta, cioè, da un senso di bisogno da soddisfare, d'insufficienza da placare: è autosufficienza assoluta, prendendo la parola assoluta nel senso etimologico: *absoluta,* sciolta, cioè, affrancata da legami con bisogno e insufficienza. Poiché la vita pratica è dialettica bisogno - attività - piacere, la vita artistica è un'altra forma di vita, che si svolge su un altro piano dalla vita pratica, dalla vita vissuta, e se la vita vissuta s'identifica senz'altro con la vita, la vita artistica è non-vita, è il contrario della vita. Questo il succo del mio pensiero estetico.

Ad esso un giovane critico, Aldo Capasso, ha mosso una serie di obbiezioni che riassumerò il più fedelmente possibile, facendole seguire dalle mie risposte. Sarà così più chiaro il mio pensiero, e, forse, maggior lume sarà sparso sulla oscura, profonda e nebulosa natura dell'attività estetica.

* * *

C. — Questa concezione è una eresia. La vita è sempre dialettica, è sempre processo dal dolore al piacere, dal bisogno alla soddisfazione. L'autosufficienza assoluta, piacere che vorrebbe prescindere dal suo polo negativo, il dolore, è impensabile ed irrealizzabile.

Risposta. — L'esperienza artistica è esperienza di gioia assoluta. I capolavori non mi hanno mai fatto piangere che di gioia, scriveva uno che d'arte se ne intendeva, Goethe, e Flaubert riportava approvando. Il contenuto dell'opera d'arte può essere sinistro cupo doloroso quanto si vuole; a chi gusta e a chi crea l'opera d'arte esso non dà che gioia pura e senza mescolanza. È un'osservazione vecchia quanto l'Estetica. E se è in contrasto con la dialettica, peggio per la dialettica. Occorre tenere accuratamente distinte due cose e cioè l'esperienza artistica in sé considerata e il travaglio con cui l'uomo artista giunge ad ottenerla. Nessun dubbio che, di solito, l'uomo artista soffra e fatichi e si travagli. Dico *di*

solito, perché non mancano i grandi artisti che hanno creato in stato di felicità e di grazia, senza quasi sforzo, e anche gli artisti che di solito soffrono prima del parto artistico non ignorano qualche istante luminoso e felice di creazione facile e spontanea. Ma altro è il processo faticoso e travaglioso, penoso e doloroso col quale l'artista cerca realizzare in sé l'esperienza poetica; altro, questa esperienza poetica stessa, in sé considerata. Per colui che la gnsta e per l'artista stesso che la crea essa è felicità piena e assoluta, per quanto doloroso possa esserne il contenuto. Il travaglio doloroso che la precede riguarda l'uomo-artista, non l'esperienza artistica, tanto vero che ci sono uomini che si travagliano durissimamente dietro l'arte e, nondimeno, non riescono mai ad ottenere dalla Musa ribelle il sorriso divino. Così l'uomo può sforzarsi quanto vuole per conquistare la salute dell'anima: se Dio non lo soccorre con la sua grazia, non si salva, dicono i teologi. Bisogna tenere ben distinti i due punti di vista per evitare confusioni.

C. — Ma lo stato di perfetta autosufficienza, di pura gioia non è preceduto da uno stato,

da un processo anzi, di duro travaglio e di penosa conquista di fantasmi fuggenti? E se sì (e come rispondere no?), com'è possibile negare che l'arte va soggetta anch'essa alla dialettica dolore-piacere, parte anch'essa da un bisogno (dolore) prima di sboccare nella gioia?

Risposta. — Se per travaglio di realizzazione del fantasma artistico s'intende il processo grazie al quale il fantasma si va concretando, articolando, organizzando come fantasma, questo processo può distendersi per una certa durata di tempo, ma i singoli momenti in cui esso sbocca nella realizzazione sono momenti di gioia pura e di autosufficienza assoluta. Leopardi ci metteva tre mesi a fare una canzone. Questa veniva fuori verso a verso. Ma se il verso che veniva fuori era perfetto, generandolo Leopardi non sentiva che gioia pura e senza mescolanza, il suo spirito si realizzava come esperienza di una vita che, a nulla aspirando fuori di sé, si attuava come autosufficienza assoluta.

Ma, allora, lo strazio, il tormento, l'affanno dello studiare, dello scrivere, del correggere e cancellare e ricorreggere ancora? Non è

esso uno stato di bisogno, d'insoddisfazione, di deficienza, d'insufficienza? Un poema che fa per più anni macro non si genera dal bisogno e dal dolore? La gioia in cui esso sbocca non è preceduta e condizionata dalla sofferenza?

Io rispondo: quel travaglio su detto, voi lo giudicate essenziale alla natura dell'opera d'arte e della gioia che da essa ci viene? tale che senza di esso non sapreste nemmeno immaginare che l'opera d'arte è quella che è? tale che esso riguarda l'opera d'arte in quanto tale e non l'uomo-artista? Spiegatemi allora come mai o che ci abbia lavorato un anno (come Foscolo ai *Sepolcri*) o che gli sia venuta di getto (come a Shelley la *Serenata indiana*), la gioia che ci viene dall'opera d'arte è quella che è e non cresce nel primo caso e non diminuisce nel secondo. Spiegatemi perché alla gioia che mi viene da una ode di Saffo sia assolutamente indifferente ignorare se quell'ode fu scritta nella pena e nello stento o in un'ora di felice spontaneità. Spiegatemi perché, se si venisse a scoprire che i *Sepolcri* furono scritti in due ore e la *Serenata indiana* in un anno, nulla, assolu-

tamente nulla, muterebbe nell'esperienza estetica che io ne ho.

Questo che cosa dimostra? Precisamente quello che dico io: che quel travaglio, quella pena, quello spasimo è della madre (l'artista) e non del neonato (l'opera d'arte). Spesso, perché l'esperienza artistica si produca, bisogna lottare, penare, travagliare: così come spesso s'implora Dio perché conceda la fede, ma come la fede, quando viene, si sente bene che nulla ha a che fare con lo spasimo di chi l'ha invocata, è un'altra cosa, così l'esperienza artistica, quando nasce, nasce *su* quello spasimo, non *da* quello spasimo, scende sul capo dell'artista come gioia, come grazia divina. Né essa è necessariamente preceduta da quello spasimo: se no, tutti gli artisti dovrebbero procreare sempre nello sforzo e nel dolore. Ci sono fonti d'acqua che basta grattar la terra perché sprizzino veementi, e ce ne sono altre che non affiorano che dopo lungo trivellare: in che ciò muta la composizione chimica dell'acqua e la gioia che dà e la fecondità che spande intorno a sé?

Distinguiamo, dunque, accuratamente tra il progressivo articolarsi e organizzarsi e for-

marsi dell'opera d'arte (e questo è un processo che, per quanto si stenda nel tempo, non si compone che di attimi e atti di gioia senza bisogno) e il doloroso travaglio con cui l'uomo artista chiama l'ispirazione e si prepara ad accoglierla e le prepara il terreno e lo sbarazza dai mali abitanti che vorrebbero sbarrare il passo all'ospite attesa o, peggio ancora, assumere la sua maschera, e questo travaglio, per quanto suoni paradossale dirlo, né è necessario alla genesi di ogni opera d'arte, né è necessario conoscerlo per comprendere e gustare l'opera d'arte, né crea fra gli artisti graduazioni di merito artistico, né fa dell'esperienza artistica un'esperienza del suo stesso genere, cioè soggetta alla dialettica dolore-piacere. Nel mondo dell'arte non solo il vignaiuolo dell'undecima ora è pagato quanto quello della prima, ma spesso accade che il miglior salario sia dato a coloro che non hanno fatto altra fatica che di mangiare il grappolo. È, forse, qui una delle ragioni per cui i temperamenti violentemente moralistici hanno in uggia l'arte.

C. — Pure non è possibile negare che, gustando un'opera d'arte, anche se grande e

indiscussa, al nostro piacere sentiamo mescolarsi sentimenti molto o poco dolorosi. Dove se ne va allora l'autosufficienza o gioia assoluta?

Risposta. — Una delle due: o quei sentimenti rientrano nel circuito dell'opera d'arte, fanno parte del suo contenuto (*sit venia verbo*: ma è comodo e me ne servo), sono elementi del suo mondo, e allora non solo essi non sono ospiti molesti, ma fanno parte essenziale dell'esperienza artistica, e il miracolo da questa operato è di averli resi dolci e piacevoli da dolorosi e tristi che sono nella vita vissuta — o quei sentimenti non rientrano nel circuito dell'opera d'arte, ma le si aggiungono dal di fuori, corrono ad essa come spettri omerici all'odore del sangue, e allora l'esperienza che se ne ha non è estetica, anche se essa può accordarsi con questa senza troppo stonare, come quando la mia malinconia vissuta (dolore vissuto) si accorda con quella che mi è versata da un *lied* di Schubert (dolore amato e perciò gioia).

C. — Ma è possibile considerare l'artista esente dal bisogno quando almeno un bisogno in lui c'è, e vivo e prepotente: quello, comin-

ciato il primo verso, vibrata la prima pennellata, di arrivare all'ultimo verso e all'ultima pennellata? Se l'artista non provasse proprio nessun bisogno, non proverebbe nemmeno il bisogno di finire, e starebbe beato a contemplarsi il primo verso o la prima pennellata *per omnia saecula saeculorum.*

Risposta. — Chi così obbietta dimentica che l'attività artistica in atto di svolgersi (il poeta che crea pieno il petto del soffio del Nume) è vita che chiede di svolgersi e di articolarsi tutta quanta, e quindi non può rimanere ferma a un momento di sé. Ma tra il cosiddetto bisogno che, scritto il primo verso bello, spinge il poeta a scrivere il secondo e il terzo e il quarto, e il bisogno che spinge chi ha sete a bere un bicchier d'acqua c'è differenza radicalissima: questo secondo è bisogno, cioè senso di deficienza e d'insufficienza, quindi dolore; e quello del poeta è vita che, avendo cominciato a svolgersi chiede di continuare, e va dalla gioia alla gioia. Chi beve sopprime il dolore sopprimendo la sete, ma l'ultimo verso non sopprime il primo, e aggiunge gioia a gioia. Quello è vero bisogno e questo no.

C. — Ma così non si spezza l'unità e organicità dell'atto creativo in tanti piccoli atti separati? Leopardi imbrocca un verso, poi dopo molto tentare e cercare, ne imbrocca un secondo: tra la prima *reussite* e la seconda, affermando che arte sia solo l'imbroccare e non il cercare, non si pone uno iato?

Risposta. — O il secondo verso scritto da Leopardi era veramente e totalmente brutto, o non lo era e fu solo sacrificato a un verso migliore, questo a uno migliore ancora, e via di seguito, finché Leopardi si fermò a un verso perfetto. Nel primo caso, lo iato era proprio nell'attività estetica di Leopardi che lì si arrestò per un poco; nel secondo caso, se il verso era esteticamente pregevole e fu sacrificato a uno migliore, l'attività creativa non s'interruppe, ma passò per una serie di gradi di sempre maggiore intensità e potenza. Poiché, che l'attività estetica sia autosufficiente non vuole mica dire che essa o c'è o non c'è e non conosce gradi: può benissimo passare per una serie di gradi di maggiore o minore potenza o intensità; attuarsi come più o meno autosufficiente, più o meno gioia. Che sia autosufficienza, e quindi gioia, vuol dire solo

che non ha bisogno di nulla fuori di sé, che non punta a un oggetto esterno a lei, il quale, essendo il suo fine, è anche la sua fine, che è una vita la quale, a nulla aspirando fuori di sé, è contenta di sé. Nulla esclude che in questa contentezza ci siano dei gradi.

C. — Ma come potrebbe un poeta che canta un dolore o qualsiasi altro sentimento (tutto doloroso perché tutto partente da uno stato di bisogno, quindi d'insufficienza, di dolore) essere in stato di autosufficienza, di gioia assoluta? Non sarebbe allora indifferente al sentimento stesso che canta? Che, cantando, il poeta disacerbi il suo dolore, è vero, ma è vero anche che non ne è del tutto libero.

Risposta. — Un canto di dolore ha in sé il dolore, ma se il canto è bello il dolore fu amato, cioè trasformato in gioia. Che vuol dire ciò? Semplicemente questo: che Leopardi sofferente nella vita non avrebbe affatto voluto rimanere nel suo stato di sofferenza, mentre Leopardi cantante il suo dolore in un bel canto non provava alcun reale desiderio di uscire dal suo stato d'animo, il che prova che questo era doloroso sì, ma d'un dolore *sui ge-*

neris, di un dolore piacevole, di un dolore amato, dico io, e perciò trasformato in gioia. Autosufficienza, questo vuol dire, e non già indifferenza, apatia, nirvana buddistico. Il santo buddista o il saggio stoico, non amando più nulla e nessuno, non possono più né soffrire né amare il loro dolore: sono fuori di ogni dolore che non sia meramente fisiologico, ma sono anche fuori dell'arte.

C. — Ma con questa estetica non si fa dell'arte qualcosa di assolutamente inattivo ed estatico? Autosufficienza assoluta non è inattività assoluta? Il poeta che contemplando un ricordo d'amore o fantasticando di un'avventura d'amore si sente d'improvviso colmo di autosufficienza e *amor vitae* perché non si limita a contemplare e sente il bisogno di mettersi a scrivere e ad elaborare, quindi alterare, quel ricordo e quella fantasia che gli fu occasione nientemeno che di autosufficienza assoluta?

Risposta. — C'è un'attività la quale si svolge per conquistare qualcosa di cui avverte la mancanza, e quest'attività nasce da un senso di deficienza, di bisogno, di dolore, e aspira a soddisfarlo. Essa aspira, cioè, a morire, ad

annullarsi come attività. Ma v'è un'altra attività che non nasce affatto da un senso di bisogno, di dolore, di deficienza, e che pure è attività anch'essa. È l'attività con cui si attua la vita autosufficiente, e questa è un'attività gratuita, disinteressata, la quale non aspira affatto a morire o ad annullarsi come attività. Chi, avendo sete, si alza per andare a bere, agisce in vista di un dolore (sete) da estinguere, di un bisogno da soddisfare. La sua attività (movimento) non aspira che ad annullarsi come attività (chi ha bevuto non si alza più e non cammina più per estinguere la sete). Ma chi danza non ha nessun fine da raggiungere, nessun bisogno da placare, nessuna deficienza da colmare, e nondimeno si muove, cammina, agisce, ma la sua attività non aspira affatto ad annullarsi, ad estinguersi come attività, e chiede solo di esplicarsi ed esaurirsi tutta quanta. E quest'attività è l'arte. Ben lungi dall'essere per me estasi e inattività, l'arte è attività vera, attività pura. Chi non fa questa distinzione, chi definisce ogni attività come attività nascente dal dolore, deve giungere (come giunge C.) a negare che sia possibile distinguere arte da vita e ad ammet-

tere che tra arte e vita non c'è differenza che di più e di meno. Che poi l'artista non si goda beato in solitudine il suo stato di autosufficienza, ma lavori a tradurlo in quadri, in versi, in statue, ciò vuol dire solo che quello stato d'animo è attività, e come ogni attività chiede di esplicarsi, di esaurirsi, di *sich ausleben*, direbbero i tedeschi (sfogarsi), di rivelarsi mutando il mondo intorno a sé. Ma anche qui bisogna distinguere: per l'artista che dipinge o scrive, la pennellata o il verso non stanno affatto nel rapporto dell'oggetto al desiderio da soddisfare. L'oggetto del desiderio, raggiunto, sopprime il desiderio, ma la pennellata o il verso riuscito non sopprime, ma corporifica, rivela a se stesso lo stato d'animo artistico. Il desiderio va da sé al contrario di sé (chi ha soddisfatto il suo desiderio non desidera più) attraverso la conquista del suo oggetto. Lo stato d'animo artistico invece va da sé a sé. Distinzione radicalissima.

III.

GLI UOMINI PREISTORICI EBBERO UN'ARTE?

La teoria, di origine nettamente romantica, che fa dell'arte il prodotto di un'attività alogica, prelogica, irriflessa, *aurorale*, conduce alla conseguenza, anch'essa nettamente enunciata dai Romantici, che, dunque, il terreno più propizio al fiorire dell'arte in generale l'offrono quelle condizioni antropologiche sociali storiche in cui l'attività della logica, della riflessione, della consapevolezza, o scarseggia o manca del tutto. Quella teoria, spinta al limite, ha per corollari le teorie del *fanciullo-poeta*, del *popolo-poeta*, dei *selvaggi-poeti*, degli *uomini primitivi-poeti*.

E in Vico che, primo in Europa, con piena coscienza affermò che l'arte tanto più è grande e forte e genuina quanto meno è intrisa di logica e di riflessione, quanto più è istintiva e inconsapevole, quei corollari si trovano

tutti, con più o meno chiarezza, articolati. Soprattutto il corollario degli *uomini primitivi-poeti.*

La nostra teoria, che fa dell'arte il prodotto di un'attività, se non logica e riflessa, almeno, a suo modo, pienamente consapevole e cosciente, deve, dunque, per logica conseguenza, condurre alla negazione di tutti e quattro quei corollari.

Per quanto riguarda la teoria degli *uomini primitivi-poeti*, la tesi romantica è smentita in pieno anche dalle più accurate ricerche della Sociologia estetica e della Preistoria. Siamo, s'intende bene, nel campo del verosimile e del probabile, dove nessuna affermazione sicura è possibile, dove si può giungere, tutt'al più, ad un'alta probabilità, suggerita da una convergenza di prove e d'indizi. Nondimeno, ce n'è quanto basta per rovesciare dalle fondamenta la teoria di Vico e dei Romantici degli uomini primitivi (i *bestioni* vichiani) poeti, anzi, secondo Vico, addirittura *sublimi poeti.*

Pure, si obbietta, negare agli uomini primitivi senso ed esperienza del bello e capacità di rinchiudere in opere delle loro mani

questo senso ed esperienza estetica sembra andare contro ai dati stessi più sicuri della Preistoria. Come spiegare altrimenti la presenza nelle tombe e nelle caverne di statuette, collane, maschere, ornamenti? Come spiegare, soprattutto, la presenza nelle grotte di pitture di animali (cavalli, bisonti, renne, cervi) raffigurati in pose così ricche di vita e di movimento che intenditori ed artisti moderni ne hanno salutato gli autori come artisti, e come artisti di primo piano?

Ma, è qui soprattutto che bisogna distinguere. Che alcuni di quei prodotti dell'attività degli uomini primitivi visti in un museo o, magari, ammirati sul posto possano produrre in noi moderni un'alta impressione estetica, non è dubbio. Resta a vedere se questa esperienza estetica esistesse anche nei primitivi autori di quelle opere e, soprattutto, se fosse essa a mettere in movimento la loro mano. Ora, è proprio ciò che le induzioni più probabili della sociologia estetica sembrano escludere energicamente.

Le pitture di animali nelle caverne hanno certamente scopo magico, sacro, sono dipinte al fine o di proporre all'adorazione dei pri-

mitivi il *totem* (l'animale da cui la loro tribù credeva di discendere e alla cui essenza vitale credeva di partecipare) o di propiziarselo in vista di una caccia abbondante e sicura. Le statuette steatopigiche (dai seni e dalle natiche enormemente accentuate) sembrano legate a culti e riti di fecondità. Altre figure o segni tracciati sui bastoni, sui propulsori, sulle bacchette magiche, sulle armi, che a un occhio moderno inesperto sembrano avere natura puramente ornamentale, a un esame più accurato rivelano una funzione utilitaria: sono o segni di proprietà o scongiuri magici, e così via. Certo, gli uomini primitivi danzavano, sembra, anzi, siano stati grandi e accaniti danzatori, come i selvaggi di oggi, ma, come per questi, anche pei primitivi la danza non ha affatto carattere estetico, ma magico, rituale, religioso: è una liturgia in azione. Per il primitivo, certo, l'emozione che gli veniva dalla sua danza era tanto poco estetica quanto poco estetica è l'emozione che i fedeli di oggi — parlo, s'intende, di quelli che vi credono — ricevono dalla messa.

Con ciò, non voglio negare del tutto che il primitivo potesse avere qualche barlume o

rudimento di sensibilità estetica: *nihil humani ab eo alienum puto*, quindi nemmeno il sentimento estetico. Ma se c'era, c'era appunto come un rudimento, un barlume, un seme che non dava frutto e fiori; come un'esperienza rudimentale che non ascendeva a coscienza di sé, non si articolava in conscia e distinta attività autonoma.

Come quella dei selvaggi di oggi, così anche l'arte degli uomini primitivi (o quella che a noi sembra tale) rifugge dall'essere individuale e originale, essa è sociale per la sua destinazione, tradizionalista per la sua fabbricazione, asservita a ferrei regolamenti immemoriali, anchilosata nella *routine*, esclusiva di ogni libera iniziativa individuale. Ce ne faremo una idea abbastanza esatta, credo, paragonandola a quella dei moderni fabbricanti di oggetti d'arte sacra, anche loro legati a moduli e convenzioni fissi e stilizzati.

Forse, il sentimento estetico (per lo meno riguardo ai prodotti plastici) cominciò ad articolarsi e ad assumere coscienza di sé quando il sentimento religioso del primitivo si attaccò in modo speciale ad una determinata immagine od oggetto sacro: anche oggi,

negli strati più ingenui della coscienza religiosa, noi vediamo un pregio speciale e insostituibile attaccarsi a questa più che a quella immagine od oggetto sacro. Poté così accadere che un primitivo, per soddisfare questo suo senso religioso così differenziato, lavorò con particolare amore quella immagine od oggetto sacro, ci si attaccò individuandolo o differenziandolo dalle altre immagini dello stesso dio e dagli altri oggetti sacri della stessa natura, fino a che, a poco a poco, finì per caricare quell'immagine o oggetto di una emozione che gli era data solo da esso a differenza di ogni altra immagine dello stesso Dio, di ogni altro uguale oggetto sacro, emozione non più religiosa ma estetica.

Ma, in genere, mancavano al primitivo, come mancano al selvaggio dei nostri tempi, le condizioni stesse per il fiorire e l'organizzarsi cosciente di un'attività estetica. L'attività estetica crea oggetti tali che, chi li crea, è ben conscio di esserne lui il creatore: è un'attività essenzialmente ideale, che affranca lo spirito dalla servitù del dato sensibile, della cosa esteriore. Ora, come il selvaggio dei nostri giorni, così anche il primitivo è troppo asser-

vito al dato, alla cosa, al mondo degli oggetti e dei sentimenti vissuti, delle sue rappresentazioni, dei suoi fantasmi, per permettersi delle libertà con esso: l'incubo del *tabù* gli toglie ogni libertà verso i suoi idoli, lo serra in un cerchio magico d'incanti e di terrori, da cui non può uscire. Per il primitivo, come per il selvaggio, tutto è serio, tutto è grave, tutto è o religioso o magico: la vita è sempre tesa verso uno scopo, aspira ad *altro*, punta verso *altro*. Manca, dunque, la possibilità stessa dell'esperienza estetica, o, almeno, della organizzazione cosciente e dell'esercizio sistematico e consapevole dell'attività estetica. Questa nasce solo quando la vita si affranca dalla tensione verso l'*altro* e si compiace solo del suo puro ritmo vitale, quando, cioè, da *amore dei suoi oggetti* la vita, per mirabile alchimia, passa ad essere *amore di sé stessa.*

IV.

DANZE E RAPPRESENTAZIONI DEI SELVAGGI

Col titolo *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* (1931) Lucien Lévy-Brühl ha pubblicato un grosso volume, quarto di una serie di libri che hanno posto su nuove basi e dato nuovo orientamento allo studio della mentalità dei popoli che noi chiamiamo *selvaggi, inferiori, non civilizzati.* In un capitolo del mio libro *Filosofi e Moralisti del Novecento* ho riassunto nelle linee generali l'opera di Lévy-Brühl e mi sono sforzato di metterne in luce il significato filosofico. Qui voglio segnalare in quest'ultimo libro il capitolo consacrato allo studio delle cerimonie, delle danze e delle rappresentazioni drammatiche dei selvaggi. Capitolo importante per la luce che getta su queste manifestazioni della mentalità inferiore. Più importante ancora per le conclusioni che l'Autore non ne ha

tratto, ma che a parer nostro si possono trarne, per la filosofia dell'arte.

Appar chiaro, innanzi tutto, che per i popoli selvaggi la danza ha scopo essenzialmente utilitario, finalistico, teleologico. Gl'Indiani dell'America del Nord prima di partire per la caccia al bisonte eseguivano danze rituali che erano una rappresentazione figurativa della caccia alla quale essi si accingevano. La danza era, in fondo, una pantomima: uno dei cacciatori, rivestito di una pelle di bisonte, imitava i movimenti dell'animale che pasce; gli altri imitavano i singoli episodi della caccia fino alla cattura e all'uccisione dell'animale. Ma la pantomima aveva scopo profondamente serio: grazie ad essa, gli Indiani credevano di entrare in comunicazione mistica con i bisonti e d'influire su di essi in modo che quelli si sarebbero lasciati catturare ed uccidere senza gran difficoltà. Il simile influisce sul simile: ecco la gran legge della mentalità dei selvaggi. Imitando gli atteggiamenti e i movimenti caratteristici dell'animale o vegetale o forza naturale che si vuole propiziarsi, si agisce misticamente su di esso. Rappresentando mimica-

mente gli episodi di una cattura del bisonte, i bisonti veri e propri si lasciano catturare: la pantomima ha stabilito una specie di partecipazione mistica del gruppo sociale dei cacciatori al gruppo animale (o vegetale) necessario alla sussistenza di quello. Perciò presso i Bergdama (popolo dell'Africa meridionale) ci sono tante danze quanti gli animali di cui si va a caccia. E oltre le danze degli animali e dei vegetali, ci sono quelle della pioggia, dell'uragano, ecc. che si eseguono quando si vuole ottenere la pioggia o scatenare l'uragano ecc. Presso i Papuasi dell'isola Kiwai l'imitazione si eleva ad una sapiente stilizzazione con effetti d'arte di cui gli esploratori parlano con ammirazione.

Il selvaggio il quale si riveste della pelle di bisonte, il quale si maschera da bisonte, per noi non è che un uomo mascherato da bisonte: per sé, ai suoi occhi medesimi, è, nel senso più letterale della parola, un bisonte. Nelle cerimonie intese a commemorare le gesta degli antenati (mitici o realmente esistiti) della tribù, gli attori che ne assumono la parte e ne portano la maschera sono attori per il bianco che li guarda: per loro stessi,

per la loro stessa coscienza, essi sono i morti di cui fanno la parte, sono gli antenati che (senza cessare di far parte del mondo soprannaturale e invisibile dove sono emigrati) ritornano tra i viventi e riprendono per un po' di tempo il loro posto. La maschera è maschera per noi, per il bianco che assiste da spettatore alla cerimonia: per lo spettatore indigeno non è affatto maschera, nel senso nostro della parola, è, per così dire, pelle e corpo nuovi del nuovo essere in cui si è misticamente metamorfosato l'attore. Né gli spettatori sono i soli a cader vittima della suggestione e a vedere un morto redivivo dove non c'è che un vivo mascherato da morto: i più sagaci osservatori sono d'accordo nell'affermare che il primo ad essere vittima del suo stesso giuoco, il primo a cadere sotto la suggestione che da lui si propaga, è l'attore.

Abbiamo fin qui riassunto brevemente ma fedelmente Lévy-Brühl. Ma da quanto egli dice una conseguenza s'impone con forza ineluttabile, che egli non ha tratta, ma che, per conto nostro, non esitiamo a trarre e ad enunciare con tutta coscienza e fermezza: e, cioè, che per i selvaggi che le pongono in atto

quelle danze, quelle cerimonie, quelle rappresentazioni drammatiche non sono affatto arte, si svolgono su un piano della coscienza che non è affatto quello dell'esperienza estetica: sono espressioni di un'attività pratica, che mira a scopi, a fini, a mète (una buona caccia, una buona pesca, una buona raccolta ecc.) o di un'attività mistico-magica. Ora l'attività artistica è per essenza un'attività disinteressata, che gode del suo libero gioco: è *amore di vita* e non *amore di oggetti*.

Un selvaggio camuffato da bisonte o da defunto è ai suoi stessi occhi (oltre che agli occhi dei suoi spettatori) tanto poco attore, tanto poco artista, quanto poco lo è ai suoi stessi occhi, per sé stesso, un attore che rappresentando la parte di Edipo o di Amleto improvvisamente impazzisse e credesse sul serio di essere Amleto o Edipo.

Quando sorge l'arte nel senso peculiare della parola? Quando fra i selvaggi uno di essi, assistendo alla danza o alla sacra rappresentazione, se ne compiacerà, la gusterà, la godrà in quanto danza e rappresentazione, e non più in quanto mezzo al fine da conseguire della buona caccia o della buona pesca:

quando, assistendo alla riproduzione delle gesta degli antenati, egli la gusterà e la godrà come attività *sui generis* e non più come vita in atto degli antenati redivivi. Allora, e soltanto allora, la danza diventerà un movimento che non ha fine fuori di sé (la caccia ecc.) ma solo in sé stesso, e, cioè, solo allora sarà danza nel senso vero e proprio della parola. Allora, e soltanto allora, la sacra rappresentazione, cessando di essere un rito, un atto di culto, diventerà una festa. Allora, e soltanto allora, la maschera apparirà come maschera, l'attore come attore, la parte come parte. Allora, e soltanto allora, la compatta unità del mondo spirituale si rompe: di sopra e di contro al duro serio grave regno della realtà, si libra quello di un'altra realtà che non ha nulla da fare con la prima, che si svolge secondo leggi e ritmi tutti suoi, che di contro alla realtà (per chi stabilisce il rapporto tra le due) appare come gioco, come festa, come finzione.

Resta così ancora una volta rovinata dalle fondamenta la teoria romantica dell'arte — rimessa a nuovo in Italia dall'Estetica dell'intuizione pura — come prima elementare

ingenua attività spirituale, aurora della vita dello spirito. L'arte è non so se il meriggio o il pomeriggio o il tramonto della vita spirituale: quello che è certo è che non ne è l'aurora. Gettato sulla terra inerme e nudo, l'uomo ha avuto ben altro da fare che poetare: ha dovuto pensare innanzi tutto a vivere. E quella dei selvaggi sublimi poeti per grazia di natura è una favola romantica. Una bella favola, se si vuole, ma una favola.

V.

L'ORIGINE PRATICA DEL LINGUAGGIO

L'Uomo e la Macchina, la recente operetta di Osvaldo Spengler, se non innova troppo nei confronti della sua più famosa e più vasta opera *Il tramonto dell'Occidente*, ha pure pagine assai interessanti e intelligenti. Fra queste, in prima linea quelle sul linguaggio.

Secondo il filosofo tedesco il linguaggio, « l'esprimersi in parole e in frasi », il parlare scorrevole, è sorto a un punto preciso della storia umana, non prima e non dopo: e cioè quando all'azione singola e individuale dell'uomo si sostituì l'azione collettiva e associata, sistematica e organizzata. Il parlare in periodi nasce come dialogo, come conversazione fra uomini. Lo scopo è quello di una comprensione reciproca a mezzo di domanda e di risposta. Le sue forme originarie sono il comando, l'espressione dell'ubbidienza, la

constatazione, l'affermazione, la negazione, l'interrogazione. Sono frasi che si rivolgono sempre ad un altro, e, in origine, frasi brevi, ad esempio: «fa questo! sei pronto? sì! comincia!». Esso nasce quando gli uomini si mettono insieme a fare una cosa. E poiché in origine parlare non era un'attività facile, si doveva dire il puro necessario. Lo scopo primordiale del parlare è, dunque, l'esecuzione di un'azione conformemente all'intenzione, al tempo, al luogo, ai mezzi. La chiara e univoca costruzione della parlata è la prima cosa. Dalla difficoltà di farsi capire, di imporre con chiarezza ad altri la propria volontà, deriva la tecnica della grammatica, della formazione di frasi e periodi e classi di parole sulla base delle intenzioni e degli scopi pratici. Il parlare ha perciò natura essenzialmente pratica. Esso nasce dalla meditazione, ma non del cervello, bensì della mano. Il parlare e l'intraprendere (nel senso di agire in comune) si presuppongono allo stesso modo che la mano e lo strumento. E il suo nascere fu una rivoluzione rapida e decisiva, come tutte le grandi rivoluzioni.

Spengler si oppone a un duplice errore.

All'errore dei *razionalisti*, i quali fanno del parlare essenzialmente l'espressione di un pensiero o giudizio, lo fanno nascere da una meditazione teorica, ne concepiscono la genesi come monologo, scambiano per primitivo quello che è il frutto di una lunga e lenta evoluzione. All'errore dei *romantici*, i quali ne fanno una creazione puramente estetica, concepiscono il linguaggio come la poesia primitiva dell'umanità, da cui solo per una posteriore degradazione o complicazione è sorta la prosa, la riflessione, il concetto.

Queste riflessioni di Spengler nella sostanza mi sembrano esatte e convincenti. Ed esse sono benvenute fra noi, fra cui quella concezione romantica alla quale si oppongono è stata importata ed ha trovato nuova fortuna col nome di Estetica della pura intuizione. Questa ha assorbito la Linguistica nell'Estetica. Parlare è diventato sinonimo di poetare. I primi uomini furono sublimi poeti. E si noti la contraddizione in cui questa concezione romantica viene a cadere: da una parte, essa fa della poesia qualcosa di raro, di prezioso, di costoso, di difficile a trovare e ad inventare (nel che, chi potrebbe darle torto?); dall'altra,

concependo il linguaggio come creazione essenzialmente estetica, poetica, fa della poesia la cosa più comune e più facile del mondo e ci mette in condizione d'inferiorità di fronte ai primi uomini, i quali, beati loro!, appena aprivano la bocca sublimemente poetavano. Di qui, un mucchio di conseguenze non meno stravaganti: questa, ad esempio: asserita l'identità di linguaggio e poesia, ne deriva che in ogni discorso, se non vi è solo poesia, vi è sempre anche poesia, e che poetiche sono non solo le liriche di Goethe e di Leopardi ma anche le prose di Kant e di Hegel, che dico? di Euclide e di Einstein, poetiche non in quanto un lettore possa poeticamente gustarle, grazie a uno speciale processo di metamorfosi spirituale che egli faccia subir loro, ma poetiche in sé, poetiche nello spirito stesso dei loro autori. Quanti parlanti, tanti poeti!...

Contro queste aberrazioni Spengler ha mille volte ragione di affermare la origine essenzialmente pratica del linguaggio. Buttati in un mondo ostile e pauroso, i primi uomini avevano altro da fare che poetare o meditare! Essi dovevano difendere la loro vita, conservare e accrescere la loro potenza di azione.

Il linguaggio nasce come prima sistemazione dei segni involontari con cui gli uomini esprimono i loro sentimenti. La sua origine come linguaggio voluto e cosciente è essenzialmente militare, legata al fenomeno del comandare e dell'obbedire. La sua creazione non ha assolutamente nulla a che fare con quella speciale esperienza che è l'esperienza estetica, l'esperienza della bellezza, che è esperienza di vita disinteressata, affrancata dalla servitù del fine. L'identità del linguaggio e della poesia è perciò un mito allo stesso titolo e della stessa origine dei miti del *fanciullo-poeta*, del *popolo-poeta*, del *selvaggio-poeta*, dell'*uomo primitivo-poeta*; cinque miti strettamente legati tra loro, rami di un unico tronco, che è la visione romantica della vita quale fu formulata nella seconda metà del Settecento da Hamann, Herder e altri.

Di origine essenzialmente pratica, e perciò apoetica, è solo tardi, molto più tardi, che l'uomo scoprì che il linguaggio può essere un mezzo o veicolo di poesia, e cioè inventò e creò la poeticità del linguaggio. E ciò potè accadere (se mi è lecito formulare una ipotesi o, se si vuole, una finzione) nelle sacre rap-

presentazioni, nelle quali, allo scopo di propiziare gli spiriti degli antenati, alcuni uomini, mascherati da quei personaggi che imitavano, ne imitavano i gesti e ripetevano le parole. Fu allora che assistendo alla sacra rappresentazione qualcuno del pubblico si dimenticò del fine magico o religioso a cui essa mirava e gustò e godètte e si compiacque della rappresentazione non più come vita in atto degli antenati, ma come attività *sui generis* degli attori, e godè le loro parole semplicemente perché rivelatrici del loro stato d'animo, espressive della loro vita, senz'altro scopo fuori di sé stesse. Fu in quel preciso momento che nacque la poesia, che, cioè, l'uomo scoprì che il linguaggio può servire non solo a comandare e affermare e negare e comunicare altrui il proprio pensiero e la propria volontà, non solo a formulare seco stesso progetti e programmi di azione, ma anche a versare in seno a chi lo ascolta una nuova speciale emozione che si chiamò bellezza. Fu allora che l'uomo scoprì la capacità del linguaggio a farsi veicolo di vita disinteressata. Ma siamo già al pieno meriggio della storia.

L'idealismo italiano ha avuto qualche me-

rito riaffermando di contro al positivismo degenerato la natura spirituale del linguaggio. Sulla traccia del romanticismo germanico, esso ha avuto ragione di affermare che non v'è linguaggio se non nell'atto di parlarlo, che il linguaggio è creazione spirituale, che esso è nella storia ed è storia in atto, che le sue trasformazioni sono l'effetto non già di cieche leggi fonetiche che operino nel vuoto della storia, uguali in ogni spazio e in ogni tempo, ma delle trasformazioni dello spirito nel corso della sua storia. Esso ha avuto il merito di affermare che non v'è trasformazione fonetica che non sia opera di un individuo, quindi frutto di una originalità spirituale, che si propaga a onde intorno a sé, suscitando imitatori e seguaci, e così a poco a poco generalizzandosi. Il suo torto però è stato di vedere in tutta questa vita del linguaggio in quanto tale una vita essenzialmente poetica, mentre, anche in tempi tardivi, anche nei nostri tempi, la prima iniziale spinta è sempre essenzialmente pratica, comunicativa. Se dopo il decimo secolo, a quel che dicono i linguisti dell'idealismo, il francese acquista la fisionomia che ha oggi in seguito al più intenso potenziamento dello spirito francese che

accelera il discorso, sì che le sillabe si stringono, le vocali meno potenziate cadono, quelle più potenziate si dittonghizzano, si produce il fenomeno della nasalizzazione, ecc. ecc. questo più intenso potenziarsi dello spirito non si vede perché dovrebb'essere tutto e solo ed essenzialmente estetico e poetico. Certo, la poesia ne profitta avvenuto che sia, e ci si trova bene facendosi poesia più intensa e rapida di quella di prima. Ma il fenomeno non è originariamente poetico, o, per lo meno, non lo è necessariamente, e, anzi, tenuto conto del poco posto che ha l'arte nella vita degli uomini, si può asserire senz'altro che è essenzialmente pratico.

Aristotile diceva che l'uomo cominciò a filosofare solo dopo che ebbe provveduto ai bisogni più urgenti della vita. E questo è vero anche, e forse più ancora, della poesia e dell'arte in genere.

VI.

LIRICA E ROMANZO

— Sì, certo, lo riconosciamo: il genere letterario alla moda, quello che bisogna coltivare se si vuole essere *à la page*, quello che il pubblico gradisce e richiede, quello che ha divorato tutti gli altri generi, come il serpente di Mosè ingoiò i serpenti dei maghi egiziani, è il romanzo. È questo il genere letterario per eccellenza moderno, quello che offre le più grandi risorse, lo strumento che si deve suonare se si vuole fare della musica veramente grata a moderne orecchie. Ma il romanzo è un genere inferiore. Inferiore, forse, è termine inesatto: diciamo *impuro*. L'arte del romanziere è un'arte per definizione impura, nel senso che non è possibile, per la natura stessa del genere romanzo, che dalla prima all'ultima pagina un romanzo sia tutto arte, sia solo arte, sia nient'altro che arte. Si può essere il più gran romanziere del mondo:

non c'è forza umana che possa dar vita a un romanzo il quale all'analisi chimica non dia un precipitato più o meno grande d'impurità estetica. Questo il destino del romanzo. Riconosciamolo e accettiamolo di buon animo, se vogliamo fare romanzi —.

È l'opinione prevalente fra quanti oggi in Italia si sono posto il problema del romanzo. Io vorrei venire in soccorso a queste anime in pena e dar loro una buona coscienza critica in riguardo al romanzo. Chi sa che, messosi l'animo in pace, non riescano a fare qualche romanzo leggibile!

* * *

La squalifica del romanzo come genere condannato all'impurità estetica è un inevitabile corollario dell'Estetica dell'intuizione pura. È noto che questa fa della passione l'antecedente necessario dell'opera d'arte. A creare una opera d'arte — essa dice — non basta che il poeta sia commosso, e, s'intende, commosso come uomo; si richiede che egli intuisca la sua passione, la inquadri in un sistema di relazioni universali, non la viva

solamente, ma la conosca intuitivamente. Però, l'opera d'arte non sorgerebbe se il poeta non fosse commosso come uomo, se il suo animo non fosse scosso da una commozione in nulla diversa da quella che prova l'uomo comune, l'uomo del marciapiedi, che quella passione vive e non conosce intuitivamente. Il postulato fondamentale dell'Estetica dell'intuizione pura è precisamente questo: il processo estetico che mette capo all'opera d'arte nasce da uno scuotimento passionale dell'uomo poeta in nulla differente da quello dell'uomo comune: per cantare l'amore, io debbo cominciare dall'essere innamorato, innamorato come un uomo innamorato qualunque.

La conclusione ineluttabile di questo punto di vista è che l'unico genere puro d'arte è la lirica. Solo la lirica, infatti, e tanto più quanto più è breve, può esprimere l'affetto del poeta e nient'altro che questo. Ogni altro genere letterario è fatalmente *impuro*, cioè non è più espressione diretta e totale della passione del poeta. Leopardi ha visto ed enunciato con ogni possibile chiarezza ed energia questa conclusione. Leggete l'ultimo volume

dello *Zibaldone*: la natura puramente lirica della poesia, l'impossibilità di una poesia che non sia lirica, sono enunciati con una chiarezza e un vigore che non lasciano nulla a desiderare. Sotto questo punto di vista i moderni estetici (compresi quelli che negano a Leopardi il genio filosofico!) non hanno aggiunto assolutamente nulla a quanto oltre un secolo fa disse il poeta di Recanati. « La poesia sta essenzialmente in un impeto ». E perciò « che può aver a fare colla poesia un lavoro che domanda più e più anni d'esecuzione?... Impossibile che l'immaginazione, la vena, gli spiriti poetici, durino, bastino, non vengano meno in un sì lungo lavoro sopra un medesimo argomento... I lavori di poesia vogliono per natura esser corti ». Perciò il « poema epico è contro la natura della poesia » e più ancora lo è il poema drammatico. « Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta; non meno che l'osservazione esatta e paziente dei caratteri e passioni altrui. Il sentimento che l'anima *al*

presente (la sottolineatura è di Leopardi), ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. Quanto più un uomo è di genio, quanto più è poeta, tanto più avrà de' sentimenti suoi propri da esporre, tanto più sdegnerà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare, tanto più dipingerà sé stesso e ne avrà il bisogno, tanto più sarà lirico, tanto meno drammatico... un che si sente mosso a poetare, non si sente mosso che dal bisogno di esprimere de' sentimenti che egli prova veramente ». Quando non è espressione di affetti personali presenti, la poesia non è lirica, non è vera poesia: è prosa, è imitazione, come quella che ha luogo nelle commedie, nel dramma in prosa, nella novella, nel romanzo ecc. Con perfetta logicità, Leopardi, oltre un secolo fa, giungeva alla squalifica estetica del romanzo come di genere essenzialmente impuro, imitativo, prosaico, apoetico. Con perfetta logicità, ho detto: infatti, è assurdo che un romanziere provi attualmente, *al presente*, come uomo, i tanti affetti, passioni, sentimenti che attribuisce ai suoi personaggi. Se l'arte è espressione del sen-

timento *attuale* dell'uomo poeta — come vuole l'Estetica dell'intuizione pura — l'unica arte *pura* è la lirica. Di qua non si scappa.

* * *

Nella mia *Estetica* io ho dedicato parecchie pagine a scardinare precisamente il presupposto dell'Estetica dell'intuizione pura, a provare che lo stato d'animo estetico, fin dal suo primo sorgere e balenare (e malgrado ogni apparenza in contrario) non ha nulla a che fare col sentimento vivo e presente dell'uomo poeta, che esso è un'esperienza spirituale di altro piano, che esso non già diventa (grazie a un lavoro d'intuizione e di trasfigurazione) ma nasce come stato d'animo non legato alla vita vissuta dell'uomo poeta. Aspetto ancora che i miei argomenti siano anche solamente sfiorati dalla critica. Ma fra i critici che attendo non pongo certo i seguaci della Estetica della pura intuizione, i luigirusso e i francescoflora, ormai arrivati a quello stato beato di ossificazione mentale che rende impossibile nonché rispondere alle critiche anche solo l'immaginare la possibilità di una critica.

Fino a che dell'arte si faccia l'espressione di un sentimento attuale e presente dell'uomo poeta, il romanzo non può sperar grazia dinanzi al tribunale dell'Estetica. Ma se è vero (come io affermo) che il sentimento dell'uomo-artista è incommensurabile e di altro piano col sentimento artistico, che altro è la malinconia dell'uomo Giacomo Leopardi e altro la malinconia interna al poema leopardiano, che dall'una non si passa all'altra, che la malinconia poetica nasce come poetica o non nasce affatto, la questione della legittimità artistica del romanzo si rischiara.

Qual'è la caratteristica essenziale del romanziere? Creare vita: personaggi, situazioni, vicende, azione, un mondo che dia l'illusione della vita. Se per far ciò il romanziere dovesse prima come uomo provare le passioni dei suoi personaggi, poi intuirle e trasfigurarle, un romanzo non nascerebbe mai. Ma quelle passioni affetti sentimenti di cui egli narra, il romanziere vero, il romanziere nato, li prova, li sente, li sperimenta, li vive *immediatamente* come passioni dei suoi personaggi, e non come passioni di lui di carne e d'ossa. Pensare che per creare Rastignac Balzac

prima è stato ambizioso, poi ha intuito la sua ambizione, è semplicemente ridicolo. Balzac, certo, ha vissuto l'ambizione di Rastignac, se no non avrebbe potuto narrarla. Ma l'ha vissuta senza viverla, l'ha vissuta come non sua, l'ha vissuta come altro da sé, l'ha vissuta e *in pari tempo* proiettata fuori di sé come vita d'altri, come vita del personaggio. La potenza del romanziere di creare un personaggio è per l'appunto niente altro che la potenza di proiettare fuori di sé la propria vita, di vivere fin dal primo momento come non-propria la vita propria. Se il romanziere cominciasse dal vivere *come sua* (di lui uomo) la vita del personaggio (come afferma l'Estetica dell'intuizione pura) un personaggio non nascerebbe mai, perché *la nascita di un personaggio è precisamente l'atto con cui il romanziere vive come non-propria la vita propria.* La radicale falsità dell'Estetica dell'intuizione pura è dimostrata in modo esemplare per l'appunto dal caso del romanzo.

Che si possa proiettare come non-propria la propria vita pare un assurdo? Di grazia, cosa insegna l'Idealismo? quello serio, di Kant e Fichte? Che l'uomo si crea l'apparenza, il

fantasma, di un mondo esterno per l'appunto proiettando fuori di sé come non-suoi i suoi stati d'animo, vivendo i suoi stati d'animo (colori, suoni, sapori, sensazioni tattili ecc.) come non suoi, come non-stati d'animo, come cose. Lo spirito umano ha questo strano potere: di poter proiettare nel vuoto, fuori di sé, dinanzi a sé, di vivere come non-sua, la sua propria vita. Nulla di strano che su un certo piano della vita spirituale l'uomo viva come non-suoi i suoi affetti, sentimenti, passioni ecc. ecc. i quali appunto perché fin dal primo momento sono da lui vissuti come non-suoi, sono di natura radicalmente diversa da quei sentimenti affetti passioni che egli sente e vive come suoi, e che formano la vita vissuta propriamente detta, la vita dell'uomo romanziere e non quella del personaggio romanzato.

Risulta così evidente l'assoluta assurdità dell'equazione arte = lirica in cui sbocca l'estetica più confusionaria che sia mai esistita, l'Estetica della pura intuizione. Se per natura lirica dell'arte s'intende che ogni opera d'arte è creazione originale di un soggetto che l'impronta di un sentimento che è in lui

e in nessun altro luogo, si dice cosa giustissima, ma del tutto banale e che nessuno si sogna di discutere. Se asserendo la natura lirica dell'arte s'intende dire che ogni opera d'arte è espressione di un sentimento che l'artista avverte come suo (di lui uomo), e così l'intende l'Estetica della pura intuizione, si dice cosa del tutto errata. Poiché il caso del poeta epico, del romanziere, del drammaturgo, ci fa cogliere sul vivo l'esistenza di un processo grazie al quale l'artista vive dei sentimenti suoi come non-suoi. Per l'Estetica della pura intuizione ogni artista è lirico perché ogni artista in ultima analisi prova, e sa di provare, *come uomo* il sentimento che si effonde dall'opera d'arte. Secondo la nostra estetica, invece, il lirico è quello speciale artista che vive artisticamente i suoi sentimenti di uomo, che prova come uomo un sentimento uguale o analogo a quello che prova come poeta, ma accanto a lui vi possono essere, e vi sono di fatto, altri artisti che vivono artisticamente i loro sentimenti senza affatto provarli come uomini, senza riferirli a sé come uomini, e questi sono gli artisti obbiettivi, autori di mondi e di personaggi.

In quanto non *amore di oggetti* ma *amore di vita*, ogni stato d'animo artistico è dell'artista e non dell'uomo. Ma vi sono artisti che fanno oggetto di amore la loro stessa vita di uomini, sì che tra il loro stato d'animo d'artisti e quello di uomini v'è concordanza e omogeneità: e questi sono i *lirici*, gli artisti *soggettivi*. Vi sono altri artisti, invece, nei quali lo stato d'animo artistico si genera immediatamente come stato d'animo non di essi in quanto uomini, a cui essi in quanto uomini sono estranei, e lo vedono come librarsi dinanzi a sé sotto forma di azione personaggio intreccio mondo, e sono gli artisti *oggettivi*, i quali debbono fare uno sforzo per persuadersi che le passioni e gli stati d'animo di cui vanno parlando sono essi che in ultima analisi li provano e non i loro eroi che non esistono altrove che nella loro testa. La cosa può accadere perché lo stato d'animo artistico è per essenza distinto dallo stato d'animo dell'uomo: ma in alcuni casi (epica drammatica romanzo) lo stato d'animo artistico, agli occhi stessi dell'artista che lo prova, non ha più nulla di comune collo stato d'animo dell'uomo artista. Su questa base si può ristabilire una distin-

zione dei generi letterari che, con la consueta faciloneria, l'Estetica della pura intuizione abbatté, tutto riducendo all'unico genere della *lirica*.

L'Estetica della pura intuizione commette lo stesso errore di chi dicesse: l'io non può conoscere che i suoi stati d'animo; dunque egli avverte come suo ogni stato d'animo che prova. Ma è evidente che il fantasma del mondo esterno in tanto sorge in quanto l'io vive come non-suoi, non avverte come suoi, alcuni suoi stati d'animo, che appunto per ciò gli si librano dinanzi come cose esistenti fuori di lui, tanto vero che c'è voluta una lunga e difficile elaborazione di secoli perché l'io acquistasse coscienza che il mondo è tessuto con la stoffa dell'anima. Se l'artista dovesse necessariamente avvertire (come vuole l'Estetica della pura intuizione) come suoi (di lui uomo) i suoi stati d'animo artistici, epica drammatica romanzo non sarebbero mai nati.

Si dirà: quante storie! Un buon romanziere crea con la stessa necessità con cui un baco da seta fa la seta, senza star tanto a strologare sulla natura dell'esperienza spirituale da cui nasce il romanzo. Verissimo. Ma oggi viviamo

in un'età intensamente critica, e non ci sarebbe da stupirsi che una buona natura di romanziere fosse impedita di fiorire da erronee idee intorno alla natura del romanzo. Torquato Tasso fu un grande poeta *doublé* di un estetico mediocre. L'estetico mediocre rovinò il grande poeta.

VII.

LA COLLABORAZIONE NELL'OPERA D'ARTE

Se fosse logica, veramente logica, intrepidamente logica, logica come era logico Don Ferrante, logica anche a rischio di rimetterci la pelle, come ce la rimise il povero Don Ferrante, l'Estetica della intuizione pura dovrebbe risolutamente negare la possibilità stessa della collaborazione nell'opera d'arte. Essa, infatti, fa dell'opera d'arte l'espressione-intuizione di un affetto, di una passione, di un sentimento, di una emozione realmente, effettualmente, concretamente provati dall'uomo artista. Se ciò è vero, com'è possibile che un'opera d'arte risulti dalla collaborazione di due o più persone? Ammettiamo pure che due o più persone provino contemporaneamente una stessa emozione, uno stesso sentimento, una stessa passione, uno stesso affetto: com'è possibile che queste due o più persone contempora-

neamente intuiscano ed esprimano questo loro stato d'animo con tale omogeneità, con tale eguaglianza, con tale identità di risultati da creare un'opera in cui le personalità dei due o più genitori sono del tutto confuse e annullate? E fino a che si tratta di collaborare a un'opera d'arte di breve respiro, ad una breve lirica, ad esempio, passi pure: con un po' di buona volontà e stiracchiando i concetti (che non sanno piangere e gridare) sopra un letto di Procuste ancora ci si può arrivare. Ma per le opere di ampio respiro, di lunga esecuzione, è possibile ammettere sul serio che l'opera d'arte nasca dal generarsi per mesi ed anni e decenni nel cuore di due o più o molte persone di uno stesso stato passionale che quelle persone in egual modo intuiscono ed esprimono? Per chi lo prova, uno stato d'animo passionale è, per definizione, qualcosa che egli avverte ed esperimenta come suo, come radicato nel fondo stesso della sua personalità, come qualcosa con cui il suo io fa tutt'uno: or com'è possibile immaginare che uno stato psichico simile si trasmetta da persona a persona e si perpetui sostanzialmente inalterato per un lungo periodo di tempo? Ha ragione Leopardi:

chi fa dell'arte il prodotto di un *impeto*, non può riconoscere altra arte che la breve lirica degli affetti personali. Per chi fa dell'arte il prodotto di un *impeto*, sola arte concepibile è l'effusione. Ma l'opera d'arte è costruzione. E costruzione, il più delle volte, è collaborazione.

Ci sono arti in cui la collaborazione è la regola e non l'eccezione: tali l'architettura, la pittura, la scultura, la rappresentazione musicale ecc. Collaborazione dell'artista con i suoi discepoli (è il caso di pitture abbozzate dal maestro e finite dai discepoli) o con i suoi colleghi (è il caso di pitture fatte in collaborazione da due o più pittori: caso frequentissimo nel Cinque e Seicento); collaborazione di artisti vari (librettista, musicista, scenografo, cantanti); collaborazione dell'artista con sé stesso, come quando un artista riprende da vecchio un'opera lasciata incompiuta in gioventù e la conduce a termine (è il caso del *Faust*): in questo caso, se è vero che il corpo umano si rinnova tutto ogni dieci anni, è come se un altro essere subentrasse al primo e ne continuasse l'opera. E ci sono casi in cui la collaborazione si prolunga per un periodo lun-

ghissimo di tempo, per decenni e per secoli, com'è il caso di tante cattedrali del Medioevo, a cui collaborarono folle intere di architetti scultori decoratori ecc. Ci sono arti che sono assolutamente inconcepibili senza la collaborazione: il cinematografo è una di queste. Andate a spiegare un po' col lirismo un'arte a cui collaborano attori scenografi fotografi musicisti librettisti, un'arte in cui le scene si girano senza nessunissimo ordine, secondo le convenienze del momento e del luogo! Presumere di spiegare la bellezza di un bel film con l'estetica dell'intuizione-espressione di un affetto realmente provato, è semplicemente ridicolo.

La natura collaborazionistica di tante opere d'arte, e diciamo pure: della maggior parte delle opere d'arte, ci obbliga ad ammettere che l'opera d'arte non può nascere che da uno stato d'animo suscettibile per natura di staccarsi da chi lo prova e di emigrare da persona a persona. Certo, un colore per chi lo vede è uno stato d'animo né più né meno che un dolore di denti per chi lo prova. Ma il dolore di denti è uno stato d'animo che non si può staccare in nessun modo da chi lo prova, che questi sente come *suo*, come sé stesso, mentre

il colore è uno stato d'animo che pel fatto di essere sentimentalmente neutro, cioè né piacevole né doloroso, si libra dinanzi a chi lo vede come qualcosa che non gli appartiene: il dolore di denti è *lui*, e il colore è *in lui*, e qui è la capitale differenza fra i due stati d'animo, la quale spiega perché il mondo obbiettivo, il mondo in cui le persone comunicano, il mondo che noi chiamiamo reale, il mondo delle cose esistenti, è fatto di colori e suoni e stati d'animo sentimentalmente neutri, né piacevoli né dolorosi.

Fare dell'arte un fiore la cui radice è in un affetto realmente provato dall'uomo artista è come voler costruire un mondo di cose, di oggetti, (cioè di esperienze psichiche neutre) con un materiale di esperienze affettive, piacevoli o dolorose, è cioè volere qualcosa di contraddittorio e di assurdo. La collaborazione artistica ci mostra con l'implacabile evidenza del fatto che lo stato d'animo artistico è per essenza realmente o potenzialmente collaborazionistico, cioè tale che può staccarsi dall'individuo artista, emigrare da lui, generarsi uguale in due o più o molte persone, propagarsi per generazioni e generazioni, per de-

cenni e secoli. E il fatto che ciò è possibile dimostra che lo stato d'animo artistico è *nell'artista* ma non è senz'altro *l'artista*, è *nell'uomo* ma non è senz'altro *l'uomo*, e che perciò esso non può in ultima analisi ridursi a una passione realmente provata, come vuole l'Estetica della pura intuizione, perché la passione realmente provata non si stacca dall'uomo, non emigra, non gli sopravvive, non solo è *nell'uomo*, ma è *l'uomo*.

VIII.

MORALE E LETTERATURA

Col titolo *Moralisme et littérature* sono state recentemente pubblicate in volume tre conferenze: una del compianto Jacques Rivière, una di Ramon Fernandez in risposta a quella di Jacques Rivière ed una terza di Jacques Rivière in risposta a quella di Ramon Fernandez e in conclusione della disputa. Il tema è quello dei rapporti fra morale e letteratura. Tema tutt'altro che fresco, e pure su un tema così vecchio e trito i due contradditori trovarono modo di dire cose assai giuste e fini.

La posizione iniziale di Jacques Rivière è assolutamente amoralistica. La grandezza dei classici della letteratura francese, secondo lui, è nell'acume dello sguardo che essi seppero gettare nei più profondi abissi dell'animo umano, è nella quantità e qualità delle scoperte che seppero fare in quelle incognite e tenebrose regioni.

Ora, secondo Rivière, ciò che ha permesso ai classici francesi di realizzare tali conquiste è precisamente la loro indifferenza alla morale. Che la letteratura abbia a rifare e riconfortare il lettore, che un partito preso edificatorio sia nell'autore al principio della sua creazione, questa è una esigenza assolutamente moderna, che comincia con Rousseau. È Rousseau, secondo Rivière, che ha inventato il moralismo moderno. È lui che ha introdotto per primo nella visione psicologica la preoccupazione morale. È lui che pel primo instaura un certo modo di non percepire più i sentimenti che come moralmente qualificati. Dopo Rousseau, l'artista non rappresenta più il sentimento in tutta la purezza e la nudità della sua natura e del suo gioco, ma lo rappresenta già moralmente qualificato come buono o cattivo, come sublime o abietto, come generoso o sordido, ecc. Rousseau è costretto a questo dalla temerarietà stessa della sua impresa letteraria: è egli il primo che ad oggetto del suo racconto prende il suo io, il suo individuo, la sua personalità, in tutta la ineffabile originalità e peculiarità della sua natura. Impresa originalissima, alla quale gli sarebbero mancate

le forze se non si fosse messo dinanzi a se stesso in atto di giudice supremo di sé, se nell'atto di raccontarsi non si fosse in pari tempo condannato od assolto, esaltato o disprezzato.

Ma ecco le conseguenze dell'impresa di Rousseau: dopo di lui, i personaggi letterari non nascono più da uno sguardo gettato senza preconcetti sulla realtà psicologica; nascono, invece, da uno schema d'immagine morale (purezza, grandezza, innocenza, nobiltà; ovvero infamia, perfidia, bassezza, perversità) che è il generatore stesso del personaggio. Nascono così i mostri romantici da Renato a Quasimodo, da Rolla a Mosè a Jocelyn; esseri dai gesti immensi e gratuiti; personaggi nati da qualità astratte e pure, fuori della vita. La psicologia tende ad evadere verso la poesia pura. Rousseau porta infallibilmente a Rimbaud. Ora, è venuto il tempo, da una parte, di consolidare la conquista della rivoluzione romantica (l'individuo), dall'altra di ripararne gli errori: « di entrare nella finzione romanzesca e drammatica da nemici giurati di ogni falsificazione, con la misura e la penetrazione dei classici, col loro orrore per tutti i giudizi precipitati, e, per dir tutto

in una parola, col gusto della vita ». Questa, in poche parole, la tesi di Jacques Rivière, degna per originalità e per finezza di concezione del critico squisito, troppo presto tolto agli studi letterari.

Ramon Fernandez anch'egli accetta la impostazione che Rivière ha dato al problema. Non si tratta, evidentemente, di discutere se la letteratura debba essere morale nel senso che debba inculcare precetti e leggi morali bell'e fatti, tesi indegna perfino di essere discussa. Si tratta solo di questo: il fatto morale è utile o no all'opera letteraria? L'opera letteraria riesce meglio se si svolge su un piano ove giocano le forze morali o se si svolge su un piano ove quelle forze non giocano affatto?

Ora, con la storia letteraria alla mano, dai tragici greci ai maggiori romanzieri moderni, Fernandez non ha pena a dimostrare che la personalità umana ha gradi diversi di concentrazione e d'intensità, e che il sentimento della personalità è condizionato da un grande sforzo morale, sforzo che è, a sua volta, impossibile senza idee, senza fede, senza una certezza metafisica.

« Tutto ciò che io credo essere in diritto di esigere dal dramma o dal romanzo, è che l'autore mi faccia sentire che ha portato i suoi personaggi a un grado di tensione ove la vita reclama, cerca, trova, esita a trovare, dove ogni atto è affetto da un segno..., ora, questa tensione è determinata da ciò che in ogni tempo si è chiamato le situazioni drammatiche... Un'opera d'arte è come l'incarnazione di una metafisica, e non c'è metafisica degna di questo nome che, arrivando all'uomo, non sollevi il problema morale. La sola differenza è che l'artista lo solleva istintivamente, in uno sforzo di espressione spontanea ».

Rivière aveva attaccato il moralismo in nome della vita. È in nome della vita che Fernandez lo difende, dimostrando che romanziere e drammaturgo dipingerebbero inesattamente e incompletamente la vita se non abbracciassero e comprendessero il fatto morale. Vivere è costruirsi, e costruirsi è, per l'appunto, vivere sul piano morale. Rivière nella sua replica lo riconosce, riconosce che una letteratura la quale non rappresentasse la vita che allo stato di bassa tensione, ossia al

di qua del piano morale, non sarebbe né esatta né completa.

Ciò che egli nega è che l'alta tensione della vita possa essere raggiunta solo sul piano morale. Ciò che egli contrappone a Fernandez è che il pieno possesso di sé, la piena realizzazione di sé, può essere raggiunta anche sul piano della pura passione, del puro desiderio, come è il caso dei più celebri personaggi di Racine. E Rivière termina inculcando il rispetto dell'esperienza, « ascoltata sino alla fine, una esperienza raccolta dalla pura sensibilità, *doublèe* d'inferenza e di ragionamento, una esperienza meditata, compresa, elaborata dalle cellule più imparziali dell'intelligenza ». « L'essenziale è che il giudizio non sia corrotto, che non si lasci deformare a ciò che non può riformare, che faccia il suo gioco a parte. L'essenziale è che non ci sia contaminazione del giudizio da parte degli appetiti. L'essenziale è che il giudizio morda sempre su qualcosa di patente, di verificabile ».

Il tema disputato da Rivière e Fernandez è, come si è visto: se all'opera d'arte giovi che nel circuito del suo mondo entrino in azione le forze morali oppur no. Tema che non

esclude affatto l'altro tema: se all'opera d'arte giovi che l'artista, il produttore dell'opera d'arte, abbia, in quanto uomo, esperienza della vita morale. Questo secondo tema i due critici francesi non l'hanno nemmeno sfiorato.

Per tenerci al tema da essi trattato, non mi par dubbio che, almeno in principio, abbia ragione Fernandez. Un mondo da cui siano assenti, un mondo in cui non giochino le forze morali generanti le tensioni feconde e le crisi drammatiche, non è un mondo veramente e altamente umano, è un mondo al quale il fiore e l'acme dell'umanità manca.

Io dirò di più. È soltanto il fattore morale quello che, introducendo nel caos umano le gerarchie necessarie, qualificando questa emozione e passione come nobile e quell'altra come abietta, questa come degna e quell'altra come indegna, fa di quel caos un mondo, un cosmo. E s'intende che non si dice con ciò che l'artista debba distribuire dei certificati di buona o cattiva condotta ai suoi personaggi. Si vuol solo dire che egli deve mostrarci all'opera nell'anima loro le forze del bene e del male, i frutti loro nell'animo dei personaggi, i quali frutti sono poi essi che con la

loro diversa qualità fanno sì che quelle forze appaiano come buone o cattive.

In un'opera ove non giochino forze morali può esservi, certo, vita e come no? e anche intensissima. Ma quell'opera non rappresenterà mai un mondo, un cosmo, quella vita sarà sempre caotica e indifferenziata. Ora, che un artista riesca o no a rappresentare un mondo, un cosmo, non è indifferente alla qualificazione della sua arte. È di tutta evidenza che un artista è di tanto più grande quanto più la sua creazione si configura dinanzi a noi come un mondo, come un cosmo, come un sistema, in cui, sia pure implicitamente, i grandi problemi dell'uomo e della vita sono affrontati e risolti, magari negativamente. Esigere dall'artista moralità è, dunque, non già volerlo assoggettare a una legge che non è fatta per lui, è esigere da lui che egli sia interamente artista, totalmente artista, che spieghi tutte intere le sue ali di artista, il che non può fare se non prendendo posizione, formulando, sia pure implicitamente, incorporandoli alla sua creazione stessa, dei criteri di scelta, articolando, sia pure tacitamente, delle tavole di valori.

IX.

IL SOGGETTO NELL'OPERA D'ARTE

Maurice Denis, l'illustre pittore e critico d'arte cattolico francese, ha pubblicato di recente un piccolo bellissimo libro *Charmes et leçons de l'Italie* (Paris, Colin, 1933), che è fra i libri più fini e intelligenti che si siano scritti da uno straniero sull'Italia. Speciale interesse per gli studiosi di estetica presenta l'ultimo capitolo del libro, che agita la questione dell'importanza del soggetto nell'opera d'arte. Maurice Denis vi dà conto di una polemica scoppiata nel 1924, di cui egli fu causa involontaria. Egli aveva affermato che le opere di pittura di cui il soggetto possiede un valore spirituale sono superiori alla più bella natura morta: a parità di perfezione artistica — egli aveva scritto — un *Quarto di carne* di Rembrandt vale assai meno dei *Pellegrini di Emmaus* dello stesso Rembrandt.

Questa affermazione sollevò la indignazione generale. Su una quarantina di pittori che presero parte alla polemica quasi tutti negarono ogni valore al soggetto in quanto tale e dichiararono assurda ogni gerarchia dei soggetti: « Una zucca su un cuscino val bene il ritratto di un papa qualunque », disse Signac. « Il ritratto di un colonnello ispira forse più rispetto di quello di un capitano? Se no, la gerarchia dei soggetti è in pericolo », rincarò Deltombe. Ad essi Maurice Denis rispose con molto buon senso che « se nella scelta del motivo, nella preferenza dell'artista per questi o quei paesaggi, per questo o quel modello femminile, l'intelligenza la immaginazione la passione hanno una parte, voi ristabilite d'un colpo l'importanza del soggetto esteriore, voi gli aprite tutto il dominio della pittura: se voi non separate ermeticamente la vostra vita, se, al contrario, ne fate un tutto, e se i vostri sentimenti intimi, il vostro cuore e la vostra intelligenza debordano nella vostra attività artistica... è impossibile che il soggetto esteriore ed oggettivo non venga naturalmente, come un fiore, ad aprirsi sul fondo della vostra sensibilità, a prestare una forma splen-

dida, e anche più intelligibile, alla soggettività dell'artista ». E concludeva: « la gerarchia dei soggetti è quella dei valori umani ».

La soluzione di Maurice Denis ci sembra giusta, ma si può, forse, formulare con più stretto rigore così.

È perfettamente vero che, dal punto di vista puramente pittorico, una zucca su un cuscino vale un papa: e cioè, i valori che un soggetto, astrattamente considerato, ha, o può avere, fuori del campo dell'arte non hanno assolutamente nessuna importanza da un punto di vista strettamente estetico. Ma che un pittore si interessi — si parla, s'intende, di un interesse intimo cordiale profondo — ai papi più che alle zucche non è senza importanza per la valutazione delle sue forze artistiche. Non è senza importanza per un pittore *in quanto pittore* (e non semplicemente in quanto uomo) che egli senta i grandi problemi dell'uomo, del suo destino, della sua storia o che vi sia perfettamente indifferente.

La vita artistica è vita, e, come ogni vita, ha gradi infiniti d'intensità. E in un artista che si interessa soltanto alla pellicola superficiale delle cose essa è, certo, meno intensa

che in chi si interessa all'anima profonda di esse. In chi s'interessa ai papi (fuor di metafora: al destino, alla storia, ai problemi, ai drammi dello spirito) la vita pittorica (artistica in genere) si effonde più ricca, più intensa, più potente che non in chi non s'interessa che alle zucche (fuor di metafora: alla pura superficie e apparenza delle cose). E si badi che dico vita pittorica (artistica in genere) e non vita in generale. E per più intensa intendo la vita più ricca di passato e più gravida di avvenire, la vita che concilia e sintetizza una maggior somma di contraddizioni, che raccoglie in equilibrio una maggior somma di forze in contrasto, che rivela una maggior quantità di anima sotto le apparenze, una maggior tensione di forze sotto le forme, che impegna una maggior parte di noi.

È verissimo che un artista grande può farci sentire un mondo e un destino in tre mele su un piatto e un artista mediocre lasciarci indifferenti dipingendo la *Morte di Cesare* o l'*Addio di Fontainebleau* o l'*Ultima cena*. In sé, in quanto tale, il soggetto, ripeto, non aggiunge e non toglie assolutamente nulla al pregio di un'opera. Soggetto vero e unico

è sempre l'animo dell'artista. Ma che quest'animo sia riempito da una zucca o da un papa non è indifferente alla misura della intensità della sua vita artistica.

E, quando l'artista è grande, quando il potenziale di vita artistico è alto in lui, egli non si considera isolato dall'umanità e dai suoi drammi e problemi e destini, e perciò tra i soggetti sceglie quelli nei quali il potenziale di umanità è, per comune consenso, sperimentato come altissimo, che suscitano in lui profondo interessamento, e nei quali perciò il suo potenziale di arte può trovare l'occasione di dare tutto il rendimento di cui è capace.

X.

IL FALSO IN ARTE

In un importante articolo pubblicato nella « Revue des deux mondes » (1930) il noto critico d'arte Roberto de la Sizeranne tratta, con la competenza ed eleganza che gli sono proprie, il problema del falso e dell'autentico in arte, sopratutto in pittura.

Niente di più difficile — scrive de la Sizeranne — che definire con precisione i limiti ove finisce l'autentico e il falso comincia. È autentica ogni pittura concepita, disegnata e dipinta da cima a fondo dal maestro cui la si attribuisce? Allora, nessun Rubens o Tintoretto di grandi dimensioni, né la maggior parte dei Van Dyck sarebbero autentici, essendo noto e documentato che nell'eseguire quei lavori quei maestri si facevano aiutare dagli allievi, da collaboratori arruolati per l'occasione, senza che nessuno dei contemporanei se ne scandalizzasse o meravigliasse

menomamente. E a collaboratori gli artisti del Cinque e Seicento avevano l'abitudine di ricorrere, non solo per sbrigare lavori di cui per la mole non potevano venire a capo da soli, ma anche quando si trovavano nell'imbarazzo e non sapevano come cavarsela: così Rubens si faceva aiutare per dipingere gli animali, e Claudio Lorenese faceva fare ad altri le figure dei suoi paesaggi, e c'era chi dipingeva le figure ma non gli abiti, e chi per le mani ricorreva a un collega, e mille altri casi del genere.

Si tratta sempre di particolari, si potrebbe rispondere, ma la concezione del quadro è pur sempre del maestro che l'ha firmato, e perciò il quadro è detto giustamente autentico. Ma ci son casi anche più strani, e più frequenti che non si creda: c'è il caso del maestro che ritocca e firma, e così autentica, un quadro non suo fatto in imitazione della sua maniera (Corot); c'è il caso del maestro che ritocca e firma un quadro, nemmeno imitato dalla sua maniera, fatto da un qualunque ignoto pittore (Rubens). Si tratta di falsi?

Diremo che è autentica ogni opera firmata da un artista, ne sia o non ne sia egli l'au-

tore, e falsa ogni opera fatta dopo la sua morte? Allora, quante tele del Quattro e Cinquecento ritoccate, rinfrescate, restaurate dopo la morte degli autori sarebbero dei falsi! Quei secoli non avevano lo scrupolo d'intangibilità che abbiamo noialtri, che non riflettiamo che se restaurare è tradire, tradimento è anche lasciare alla tela i colori che il tempo, e non il maestro autore di essa, le ha dato. Può accadere talvolta che il falso valga più dell'autentico: Filippo di Champaigne quando era allievo di Fouquières ne imitava la maniera e gli faceva dei quadri che il maestro firmava e che valevano assai più di quelli del maestro; erano dei falsi? Come uscire dal labirinto?

Come ne esce Robert de la Sizeranne? Non ne esce. La soluzione che egli dà del problema da lui con tanto acume e dottrina enunciato, e di cui sulla sua traccia abbiamo precisato i termini, è stranamente contradittoria, cioè non è una soluzione. Da una parte, egli risolve il problema eliminandolo puramente e semplicemente: «che importa che l'opera sia di questa mano o di questo cervello o di quest'epoca se ci ha dato le emo-

zioni del Bello, una pienezza di vita più intensa, un oblio delle dissonanze e della meschinità della vita volgare? ». Porsi direttamente dinanzi all'opera d'arte, gustarla immediatamente, senza pensare né al tempo né al modo del suo nascimento. « L'equilibrio delle linee, l'armonia dei piani, la sontuosità dei colori non sono minori perché il quadro non ha firma o la firma non è più la stessa ». D'altra parte, Robert de la Sizeranne riconosce che la scoperta del falso distrugge l'effetto che, per ipotesi, il quadro produce sulla sensibilità: un Rembrandt, che, creduto autentico, rapiva, non piace più quando lo si scopra falso, anche se, per ipotesi, la scoperta del falso fosse un errore e il quadro fosse veramente di Rembrandt. E conclude: « Del resto, le anime timide si rassicurino; i capolavori sospettati di falso non sono mai capolavori ». Come, come? Ma ciò non fa a pugni con quanto ha asserito più sopra? Perché non dovrebbe essere un capolavoro un quadro che porta una firma che non è la sua, se egli stesso ha detto non importare nulla da quale firma il quadro sia firmato e ha riconosciuto che di falso può esser talvolta sospet-

tato a torto perfino un capolavoro autentico? Da una parte, quindi, Robert de la Sizeranne fa appello al gusto immediato, extrastorico, che si dispensa da ogni ricerca intorno alla genesi storica del quadro; dall'altra, è forzato di ammettere che nel gusto entra come elemento quanto si sa, o si presume di sapere, intorno alla genesi del quadro.

La verità è che Robert de la Sizeranne non ha distinto abbastanza i due problemi: quello della falsità o autenticità dell'opera d'arte (problema storico) e quello del suo valore estetico, ossia di ciò che la qualifica come opera d'arte (problema estetico). I due problemi, di solito, s'intrecciano, perché la questione dell'autenticità sorge solo a proposito di opere belle e attribuite a maestri resisi famosi come artefici di opere belle: delle opere francamente brutte, dovute a imbrattatele, nessuno si cura, e la questione non si pone, e non ha ragione di porsi. Ma, per quanto intrecciati, i due problemi non s'identificano. Nulla vieta che un'opera falsa sia un capolavoro, che un'opera autentica e di maestro famoso non valga nulla: non solo Omero dorme talvolta.

La via d'uscita dal labirinto a me sembra si trovi spostando la visuale dall'opera già fatta, dall'*opus operatum*, all'opera in via di farsi, in via di operarsi; dal prodotto, al processo di produzione.

Prendiamo il caso estremo formulato da Robert de la Sizeranne: quello di un Rembrandt autentico, che cessa di piacere quando, per errore, lo si crede falso. Ebbene, io dico e affermo che il gusto ha ragione di reagire così. Dimostrato falso (sia o non sia valida quella dimostrazione), quel quadro cessa di apparire prodotto di un'attività personale, originale, creatrice, e si prospetta come prodotto d'imitazione, cioè di un'attività non personale, non originale, non creatrice, di un'attività che non fa, ma rifà, non crea ma ricrea, sia pure con raffinata abilità, e che di fronte all'attività veramente creatrice sta come un'attività di minore intensità, come una relativa passività. E il quadro cessa di piacere, o, per lo meno, cessa di contare nella storia dell'arte.

La questione dell'autenticità, lungi dall'essere questione oziosa, buona solo per i mercanti di quadri e per i loro clienti, come Ro-

bert de la Sizeranne la qualifica alla fine del suo studio, è questione legittima, e ha ragione di porsi, perché dalla soluzione di essa in un senso o in un altro diversamente ci si prospetta il processo spirituale, grazie al quale l'opera, che si presenta a noi come opera d'arte, venne a luce. E non sarà indifferente sapere che nel tal quadro di Claudio le figure sono di Filippo Lauri, e nel tale di Ruysdael sono di Vermeer, perché ciò ci aiuta a comprendere meglio la natura dell'attività artistica di Claudio e di Ruysdael, a precisarne le caratteristiche, a decidere se l'attività artistica di Lauri e di Vermeer seppe intonarsi e subordinarsi senza stonature a quella di Claudio e di Ruysdael, e via dicendo.

XI.

IL «PASTICHE»

Il *pastiche*, o, come si potrebbe tradurre in italiano, l'imitazione parodistica letteraria, è la sottospecie letteraria del genere *caricatura*, e va soggetta alle leggi di questa. Ora, è noto che la caricatura (di un viso, ad esempio) allora veramente riesce, quando l'oggetto caricaturato è già di per sé stesso una caricatura, sia pure appena percepibile e larvale. Un viso perfettamente regolare non si presta ad essere caricaturato. Le caricature che davvero riescono sono quelle che esagerano, e per ciò stesso rendono evidenti a tutti, dei tratti, talvolta appena avvertibili a occhio profano o non prevenuto, già di per sé stessi caricaturali, cioè comicamente squilibrati e disarmonici. Talvolta la caricatura artistica funziona da lente d'ingrandimento di una caricatura oggettiva non avvertita. È in questo senso che Max Liebermann di-

ceva che una buona caricatura è più somigliante dell'originale.

È per questo che gli scrittori tanto più si prestano ad una imitazione caricaturale del loro stile quanto più il loro stile è esso stesso una leggera caricatura di sé medesimo, quanto più il loro stile tende ad essere maniera. Uno scrittore il quale avesse uno stile che non fosse in nessun punto maniera (dato e non concesso che ci sia) non sarebbe suscettibile di caricatura letteraria. Per essere veramente eccellente (come lo è, ad esempio, il nostro Paolo Vita-Finzi) il parodista letterario deve entrare nella pelle del suo autore, nel suo mondo di sentimenti, d'idee, d'immagini, di modi di dire, sentirlo e amarlo, ché se quel mondo egli non lo ama, se quel mondo gli è indifferente del tutto, se non gli dice niente, o, peggio, se ne ha aborrimento, la parodia non può sorgere. Il parodista coglie quel mondo nell'attimo puntuale in cui da stile tende a farsi maniera, convenzione, da vita vivente tende a divenire abitudine, inerzia, ripetizione, passività, tende cioè a farsi la caricatura di sé stesso. Qualche volta quell'involontaria autocaricatura è così spinta che può

accadere quello che è accaduto a Vita-Finzi: ristampare pari pari (*Antologia apocrifa*, Roma, Formiggini, I, pp. 103-8) quattro pagine di un noto filosofante siciliano, senza mutarci una virgola, e sentirsi rimproverare da qualche critico di avere... ecceduto nella parodia di quel filosofo! Ma, di solito, la parodia interna allo stile di uno scrittore è appena percepibile: è il punto in cui la maturità tende a passare in putredine, la vita in morte. Il parodista s'insinua in quel punto e lo prolunga, afferra quel momento di passività e d'inerzia e lo esagera, ma non mai fino al punto di rompere l'equilibrio ideale che è fra gli elementi di quel mondo artistico, se no la somiglianza andrebbe perduta. Assumendola in proprio, esagerandola, esercitandola attivamente, il parodista trasforma in attività quella che era passività dello scrittore, e per ciò stesso ne fa bellezza. La maniera che spiace nello scrittore piace esagerata ed esasperata nel parodista: gli è che nello scrittore era incoscienza e inerzia; e nel parodista è coscienza e attività. Ciò che è brutto nel modello è bello in parodia: gli è che qui il passivo si redime nell'attività che lo imita e lo

esagera consciamente (ché se lo fa inconsciamente siamo nel caso dell'imitazione servile, che scopre i difetti dell'autore imitato pel fatto stesso d'imitarli o d'esagerarli senza volerlo).

La parodia letteraria vuole insieme amore dell'autore e senso critico acutissimo dei suoi difetti e limiti e passività. Il parodista è come un innamorato che faccia il verso alla sua bella. Non è che non l'ami, ma il suo amore è veggente, è criticamente conscio. È per questo che nel tempo nostro l'imitazione parodistica letteraria è più che mai in fiore: gli è che il nostro è un tempo eminentemente critico e riflesso, in arte almeno.

Presso di noi il genere della parodia letteraria è stato spinto da Paolo Vita-Finzi ad una perfezione difficilmente superabile, e tale da levare a molti la voglia di competere con lui. Chi conosce anche mediocremente gli autori parodiati (qui è il punto debole, praticamente debole, della imitazione letteraria: per gustarla davvero bisogna conoscere anche l'originale) si divertirà immensamente a vederli superiormente presi in giro. Chi poi fa di professione il critico militante rimarrà ammi-

rato e confuso nel vedere tanta lettura, tanta comprensione, tanta penetrazione di sguardo critico raccolte, condensate e puntualizzate in una bella burla. Dove un qualunque Luigi Russo ci avrebbe dato quattrocento pagine di gonfia, noiosa e inutile esegesi, Paolo Vita-Finzi ci dà quattro pagine di parodia. L'intelligenza critica si libera di sé stessa, si supera e si discioglie in una franca e liberatrice risata.

XII.

IL PLAGIO

Che io sappia, un esame del concetto di plagio dal punto di vista estetico non è stato fatto in Italia che da Benedetto Croce. Secondo il quale il plagio è « concetto che non ha nessun rapporto con la letteratura ». « Letterariamente... il plagio non ha luogo. Chi si appropria senz'altro un'opera letteraria altrui, non muta in nulla la essenza di quell'opera, che resta quella che è, di qualunque nome d'autore sia segnata. Che se, invece di un'appropriazione senz'altro, quell'opera viene sottomessa a una serie di variazioni (le quali possono andare dal piccolo ritocco e dalla traduzione via via fino all'intreccio di alcuni singoli frammenti e motivi in un'altra opera d'arte), l'unica questione letteraria che sorge è vedere se il ritocco è felice, se la traduzione è bella, se l'imitazione è opportuna, se il nuovo organismo artistico è vitale ». In

fondo — prosegue Croce — non v'è scrittore che non sia plagiario perché non ve n'è nessuno che non si riattacchi, svolgendoli e variandoli, all'arte e al pensiero antecedenti. L'arte e la scienza hanno come condizione necessaria l'arte e la scienza anteriori. Ma appunto per questo importa avere notizia esatta del modo in cui arte e scienza si sono realmente svolte, e delle fonti e derivazioni, che sono parte integrante della loro genesi: « A nessuno può essere permesso di turbare e impedire questa notizia. Chi ciò esegue o tenta, chi altera volontariamente la verità storica, è falsario e plagiario ». « Si suol dire che il male del plagio sta nel frodare altrui del merito che gli spetta. Ma che cosa è nascondere il merito altrui se non proprio alterare la verità storica? ». (*Problemi di Estetica*, seconda edizione, pp. 68-72 e 495 e segg.).

Tutto ciò a me sembra piuttosto ingegnoso che giusto. Ammettiamo pure che il delitto del plagiario sia di alterare la verità storica sulla genesi dell'opera d'arte. Chi non vede che corre una bella differenza tra colui che altera la verità storica a beneficio di un altro, attribuendo a Tizio un'opera che è di Caio,

o magari sua propria, vuoi per ghiribizzo, vuoi per prendersi gioco degli eruditi e dargliela a bere, vuoi per conseguire lucro o fama dalla sua pretesa scoperta di un'opera inedita e ignorata di Tizio, vuoi per pompeggiarsi di essere stato capace di scrivere un'opera che uomini colti hanno potuto, nientemeno, credere frutto dell'ingegno del grande scrittore Tizio, e colui che altera la verità storica a beneficio di sé stesso procacciando a sé stesso fama e onore e guadagno o una qualunque altra comodità col frutto del lavoro altrui? Il plagiario è un ladro, sempre: il falsario può anche non esserlo. La definizione crociana del plagiario come alteratore di verità storica è per lo meno incompleta.

Ma dove è in difetto, e in grave difetto, è là dove asserisce che « chi si appropria senz'altro un'opera letteraria altrui non muta in nulla l'essenza di quell'opera, che resta quella che è, di qualunque nome d'autore sia segnata ». Che in molti (e concediamo pure: nel più) dei casi possa all'ingrosso essere così, sia pure. Ma che sia necessariamente così, nego nella maniera più recisa e radicale.

Al giudizio sull'essenza di un'opera d'arte non è affatto indifferente il nome col quale è segnata. Segnata con un nome piuttosto che con un altro, l'opera, l'essenza dell'opera, può apparire radicalmente diversa. Un'opera che nel suo tempo e nel suo paese è di second'ordine, plagiata da uno scrittore vivente in altro paese, in un'atmosfera letteraria del tutto diversa, può apparire di una originalità assoluta, sconvolgente, rivoluzionaria, e indurre storici e critici a collocare assai in alto il nome del sedicente autore. Può accadere anche il caso contrario: che, cioè, un'opera di prim'ordine nel tempo e nel luogo in cui fu generata e rimasta per caso ignota, plagiata un secolo dopo appaia una rimasticatura di vecchi motivi ormai superati. Sono casi estremi, perché di solito il plagio si esercita su scrittori contemporanei al plagiario e su opere che non hanno forza di salire al disopra del comune livello, onde rimangono in un'oscurità o in una semiluce propizia alle ruberie. Ma basta enunciarli, quei casi estremi, sia pure a titolo d'ipotesi, per convincersi non essere affatto vero che il nome dell'autore non muti in nulla l'essenza dell'opera. Del resto,

si è dato spesso il caso di opere eccellenti plagiate da contemporanei: di solito, questi erano di altri paesi che i veri autori, e profittavano del fatto che la fama loro non era giunta ancora al paese del plagiario.

Siamo sempre lì. Croce si pone dinanzi all'opera d'arte come già bella e fatta, *opus operatum*, e crede che su di essa così considerata si possa pronunciare un giudizio critico. Noi crediamo, invece, che capire l'opera d'arte significa vederla nascere, anzi farla nascere, ricrearla dagli elementi che la prepararono e condizionarono: via infinita, ma unica via concessa all'uomo per capire l'opera d'arte. È evidente in tal caso che mettere sotto l'opera d'arte un nome piuttosto che un altro, e cioè inserirla in una serie piuttosto che in un'altra di determinazioni spaziali e temporali, può condurre a ricostruire la genesi dell'opera d'arte in maniere diverse e perfino opposte, a pronunciare su di essa giudizi di valore diversi e perfino opposti, a giudicare originale e grande ciò che è mediocre o viceversa.

III.

IL DIRITTO E IL TORTO DELLA «POESIA PURA»

Uno degli equivoci più curiosi del nostro tempo è quello che ha generato la ricerca e il culto della *Poesia* cosiddetta *pura.* Equivoco nato da un'esigenza inizialmente giusta e lodevole.

Il concetto di *poesia pura* cominciò ad essere elaborato quando si cominciò a capire che ciò che fa la poeticità della poesia, ciò che la costituisce e fonda e definisce come poesia, non è né la profondità del pensiero, né l'acume della osservazione psicologica, né lo splendore e l'imprevisto delle immagini, né la qualità dei sentimenti messi in moto, né l'architettura del poema in quanto tali: che ciò che fa che la poesia sia bella, sia poesia, è un'altra cosa, che, senza escludere affatto tutte quelle sopra nominate, non si esaurisce in esse, un certo *non so che,* un *quid*

indefinibile. Ciò accadde nei primi tempi del Romanticismo. Il concetto di *Poesia pura* è, infatti, un concetto specificamente romantico. Novalis fu il primo ad averne chiara e distinta coscienza, e Tieck il primo a dargli il nome col quale oggi ancora gira il mondo: *pura Poesia* (*reine Poësie*). È allora che la poesia prende veramente per la prima volta coscienza di ciò che la costituisce come poesia. È allora che la poesia scopre la sua profonda differenza dal mondo della vita pratica e del pensiero logico e si pone come potenza spirituale di altro piano.

La poesia, dice Novalis (*Fragmente, passim*), non è un ornamento esteriore del pensiero, aggiunto al pensiero già formato, e che rivesta indifferentemente emozioni descrizioni discussioni discorsi; essa è fuori posto quando pretende ragionare, argomentare; essa non ha nulla a che fare con « descrizioni che lasciano freddi il cuore e lo spirito, descrizioni morte della natura morta »; non è un linguaggio proprio a scambiare idee fra gli uomini, ma riflette l'emozione di ciascuno e non mira che a far nascere emozioni analoghe, è « completamente personale ed è perciò che essa è inde-

scrivibile e indefinibile ». « La poesia è la poesia, infinitamente differente dall'arte di scrivere o dall'eloquenza », « è l'arte di svegliare dei sentimenti, è la rappresentazione del sentimento del mondo interno nel suo insieme ».

La scoperta, una volta fatta, non andò più perduta. Dai Romantici l'ereditò Baudelaire. Da Baudelaire, i Simbolisti francesi. Dai Simbolisti, Mallarmé e Valéry. La coscienza che ciò che fa poesia la poesia non sono quelle cose che dinanzi si è detto, ma un *quid* specifico e peculiare, è oggi più che mai acuta, e più che mai tenace e insistente è lo sforzo di fare poesia allo stato puro, poesia chimicamente perfetta. E qui comincia l'equivoco di cui si diceva cominciando.

Poiché è verissimo che la poesia non è fatta né dalla profondità del pensiero né dall'acume della psicologia eccetera eccetera in quanto tali, ma è pur vero che senza una materia su cui appoggiarsi (sia questa materia psicologia acuta o profondo pensiero o sentimento ecc. ecc.) poesia non è possibile. Per usare un efficace paragone dell'abate Bremond, la poesia è come la corrente elettrica: la corrente non è il filo e non basta il filo a

far corrente, ma senza il filo non c'è corrente. I *poeti puri* di oggi vogliono creare una corrente senza filo, vogliono una poesia in cui (non già tutto sia arte e che faccia colpo solo per la sua efficienza di arte, esigenza giustissima, ma dove) non ci sia se non poesia, in cui la forma non già sia la forma di un contenuto, ma abbia per contenuto sé stessa. Impresa disperata e assurda. Contemporanea e affine alla impresa di quei *pittori puri* che per paura di dovere l'efficienza della loro arte alla qualità dei sentimenti, dei personaggi, dei paesaggi, delle cose dipinte e non alla qualità della loro pittura, si ridussero a dipingere quadri in cui non c'erano né cose né personaggi né paesaggi, ma puri accordi astratti e quasi immateriali di colori: pittura astratta, pittura che si nutriva di sé stessa.

Ci sono materie, dicono i chimici, che differiscono fra loro non per la qualità dei componenti atomici, ma solo per il senso diverso in cui gli atomi sono disposti nei gruppi molecolari. Il rapporto di vita e pensiero da una parte e di poesia dall'altra si può paragonare, secondo me, al rapporto di quelle materie: la poesia non è qualitativamente in nulla

diversa dalla vita e dal pensiero, né è soltanto conoscenza della vita e del pensiero; la poesia è fatta di pensieri e sentimenti anch'essa, né più né meno che la vita, solo che i pensieri e i sentimenti vi subiscono una metamorfosi tale che, pur rimanendo pensieri e sentimenti, non sono più pensieri e sentimenti vissuti, ma pensieri e sentimenti poetici, sono stato (anzi, atto) d'animo poetico, esteticità in atto, bellezza viva.

Ignaro di tutto ciò, il *poeta puro* vuole una poesia che differisca dalla vita e dal pensiero *qualitativamente,* che sia fatta di altri elementi che quelli della vita e del pensiero. La sua paura di cadere nella *praticità* e nella *logicità,* ossia di affidare la efficienza della sua poesia al valore emotivo e logico dei sentimenti e dei pensieri messi in movimento, è tale che il *poeta puro* fugge da tutti i sentimenti e da tutti i pensieri, s'interdice di sentire e di pensare. Così nascono le poesie che suonano e non dicono, in cui i trapassi logici sono sistematicamente soppressi, i sentimenti e le passioni sdegnati e rifiutati, in cui si parla non si sa a chi di non si sa che cosa con parole che non si sa che cosa vogliano

dire: proprio come i *pittori puri*, per paura di essere debitori dell'efficienza della loro arte alle cose dipinte e non alla qualità della loro pittura, dipingevano pitture senza senso (presa la parola *senso* come equivalente di *significato*). Con questo di aggravante per la *poesia pura* in confronto della *pura pittura*: che un puro accordo di colori in quanto tale può avere valore estetico, anche se non grande, mentre un accordo di parole che valga in sé stesso, indipendentemente da ogni senso di esse parole, non c'è né ci può essere mai. Aberrazioni, che, del resto, non hanno nemmeno il pregio della novità. Basta ricordare quanto scriveva appunto Novalis: « Si concepiscono racconti senz'altro legame che quello dell'associazione delle idee, come nei sogni; dei poemi che non avrebbero per sé che l'armonia e l'abbondanza delle belle espressioni, ma senza nessun legame, senza nessun senso; tutt'al più, alcune strofe isolate sarebbero intelligibili, come dei frammenti tolti agli oggetti più diversi ». E Novalis e Tieck anelano a dissolvere la poesia nella musica pura e nel misticismo. Proprio come al tempo del Simbolismo e come oggi.

Come vedete, i *Poeti puri* di oggi non brillano precisamente per originalità.

Peraltro, siccome una corrente ha pur bisogno di un filo per quanto piccolo, poiché una poesia ha pur bisogno di una vita di sentimenti e di pensieri da bruciare nella sua fiamma, così *obtorto collo* il *poeta puro* è obbligato a introdurre nel suo poema e sentimenti e passioni e idee e riflessioni ecc. ecc. Ma poiché lo fa di mala voglia e vergognandosene, cerca di dare il minor posto possibile nel suo poema a idee e passioni. Perciò pensieri e sentimenti vi sono, sì, ma come parenti poveri, dimessi e vergognosi, che cercano di passare inosservati. Fuori metafora: pensieri e sentimenti vi sono, sì, ma inarticolati, confusi, elementari, non organati, non illuminati dalla luce della coscienza. Ad articolarli e spiegarli, quei sentimenti e quei pensieri, gli parrebbe di cadere nella prosaicità del puro pensiero e nella immediatezza della vita vissuta. Di qui la sua preferenza per soggetti in cui il peso dei pensieri e delle emozioni è ridotto al minimo: ecco perché la *poesia pura* canta di solito acque, climi e stagioni, e si è di fatto trasformata in un'Arcadia novella,

trasognata ed estatica. Di qui la freddezza, l'oscurità, la noia invincibile di siffatta poesia, di cui nessuno (a cominciare dagli autori) ha mai potuto ricordare un verso a memoria. Il *poeta puro* è come uno di quei seminaristi di una volta i quali non osavano guardare in faccia la mamma o la sorella perché era una donna anch'essa e avevano paura di pensar male, o come uno di quegli asceti indiani che, per paura di uccidere col respiro dei piccoli esseri viventi, portano un velo dinanzi al volto e a stento tirano quel tanto di fiato necessario a campare. In fondo, un malato di spirito.

Il poeta deve riacquistare coscienza che poetare è vivere, cioè amare e odiare, sperare e temere, consolarsi e disperarsi, pensare e immaginare, ragionare e sragionare, ché questo, e non altro, per l'uomo è vivere: soltanto che quella special vita che è la poesia fa subire a tutto questo una metamorfosi, in forza della quale tutto ciò che è vita pura e semplice diventa vita poetica. Voler fare della poesia senza né vivere né pensare è perciò un assurdo bello e buono. È volere la corrente senza il filo, il pasticcio di lepre senza il lepre. Non è rifugiandosi nel vuoto pneumatico del

cervello e del cuore che si raggiunge la purezza della poesia, è vivendo poeticamente la vita che gli altri uomini vivono sul piano della logica e del sentimento. Anche per il poeta vale l'aureo detto della Chiesa: *omnia munda mundis*. Tutto diventa puro per il poeta degno di questo nome. Cercare un'altra specie di purezza è errore e follìa.

XV.

LA POESIA PURA SECONDO MALLARMÉ E VALÉRY

La conferenza di Paul Valéry su Sthéphane Mallarmé (*Conferencia* del 15 aprile 1933) è molto importante soprattutto per conoscere l'idea che Valéry si fa della *poesia pura*: concetto ed espressione alle quali proprio lui ha dato la più grande attualità.

Secondo Valéry, l'intenzione di Mallarmé era molto semplice, molto giusta e molto nuova: « *tenere il linguaggio della poesia sempre fortemente*, e *quasi assolutamente, distinto dal linguaggio della prosa.* Si sarebbe detto che egli voleva che la poesia, che deve essenzialmente distinguersi dalla prosa per la forma fonetica e la musica, se ne distinguesse anche per la *forma del senso.* Per lui, *il contenuto del poema doveva essere tanto differente dal pensiero ordinario quanto la parola ordinaria è differente dalla parola versificata* ». Con Mal-

larmé comincia una « poesia deliberatamente separata, che mirava a non dovere nulla alle seduzioni delle immagini comuni della vita... spogliata, al punto da parerne oscurata, di ogni pretensione a riprodurre il mondo sensibile... purgata di ogni preoccupazione metafisica esplicita. Infine, essa aveva quasi eliminato il ricorso al sentimento (da cui l'arte più facile tira i suoi grandi effetti). Tutto ciò, ingenuo o volgare, era abolito, sostituito da una specie di fede nell'espressione estetica *pura* ». « L'arte più alta non può certamente consistere nel commuovere con commoventi oggetti. Che di più semplice che di far fremere o intenerire le genti a mezzo della morte, del dolore o della tenerezza rappresentate? Ciò non è *creare*. È facile afferrare un pubblico con uno spettacolo o un discorso che va diritto alla nostra debolezza, che tortura o dilata i cuori, che fa vivere una finta vita, mettendo in opera le potenze ingenue della vita. Ma quest'arte (che si dice *umana*) è invece *menzogna* ». « Ma commuovere con forme e oggetti di cui l'arte sola fa delle forze commoventi, respingere la simulazione, non fondarsi né sulla credulità né sulla sciocchezza, non speculare sulle reazioni più

probabili, è il più fermo disegno e il più profondo che l'artista possa concepire. Esso non sollecita che le lagrime e le gioie più difficili, quelle che si cercano una *causa e non la trovano nell'esperienza della vita.* Un'opera di musica assolutamente pura, una composizione di Sebastiano Bach, per esempio, che non prende nulla al sentimento, ma che costruisce *un sentimento senza modello*, e di cui tutta la beltà consiste nelle sue combinazioni, nell'edificazione di un ordine intuitivo separato, è un acquisto inestimabile, un immenso valore tratto dal niente ».

La citazione è un po' lunga, ma era necessario farla. Le parole capitali sono: *sentimento senza modello.* Esse ci fanno capire a fondo quello che Mallarmè e Valéry intendono per *poesia pura. Poesia pura* è per essi una poesia che piaccia non in forza d'immagini e sentimenti che essa attinga da mondi e piani che non sono i suoi, ma in forza d'immagini e sentimenti che è essa a creare, che nascono sul piano stesso della poesia, che non preesistono alla poesia e non le sopravvivono.

Ora, che la poesia debba trarre i suoi effetti dalla sua stessa efficienza poetica e non

dalla qualità emotiva degli oggetti insita in questi indipendentemente dalla rappresentazione poetica, nulla di più giusto e di più esatto. E sarà sempre gloria di Mallarmé di averci insistito in un tempo di realismo e di sentimentalismo facili e volgari. Dove comincia il torto suo e di Valéry è dove essi credono che ufficio della poesia (della musica ecc.) sia di agire con *sentimenti senza modello,* cioè senza nessuna analogia con quelli esistenti fuori del piano della poesia (della musica ecc.). Ora, è qui che più che mai bisogna distinguere.

Ogni volta che veramente una poesia commuove esteticamente, essa — e sia anche la poesia più comune — commuove in forza di un sentimento che non esisteva prima di essere generato dalla forza poetica: un vero poeta che ci commuove con la sua malinconia, col suo amore, la sua nostalgia, solo apparentemente ci commuove con sentimenti che preesistevano alla sua poesia, al suo canto; in realtà, ci commuove con quei sentimenti in quanto penetrati dalla forza poetica, in quanto sentimenti cantati, in quanto sentimenti poetici e non sentimenti semplicemente reali, sem-

plicemente vissuti. In questo senso, nessun sentimento poetico ha modello nel mondo reale; ogni sentimento poetico è diverso dal sentimento omonimo del mondo reale, perché questo è vissuto e quello è cantato; questo è sofferto e quello è goduto; questo è vita e quello è poesia (1).

(1) Ne *Les deux sources de la morale et de la religion* Bergson scrive:

« Ognuno sa che (la musica) provoca in noi emozioni determinate, gioia, tristezza, pietà, simpatia, e che queste emozioni possono essere intense, e che sono complete per noi, benché non si attacchino a nulla. Si dirà che noi siamo qui nel dominio dell'arte, e non nella realtà, che noi non ci commoviamo allora che per gioco, che il nostro stato d'animo è puramente immaginativo, che del resto il musicista non potrebbe suscitare questa emozione in noi, suggerirla senza causarla, se noi non l'avessimo già provata nella vita reale, quando essa era determinata da un oggetto da cui l'arte non ha fatto che staccarla? Sarebbe dimenticare che gioia, tristezza, pietà, simpatia, sono parole esprimenti generalità alle quali bisogna ben riportarsi per tradurre ciò che la musica fa provare, ma che a ogni musica nuova aderiscono sentimenti nuovi, creati da questa musica e in questa musica, definiti e delimitati dal disegno stesso, unico nel suo genere, della melodia o della sinfonia. Essi non furono dunque estratti dalla vita a opera dell'arte: siamo noi che, per tradurli in parole, siamo obbligati ad avvicinare il sentimento creato dall'artista a ciò che vi rassomiglia di più nella vita » (pp. 36-7).

L'Estetica della pura intuizione crede ancora che l'arte tragga i suoi sentimenti dalla vita e si limiti soltanto a

L'errore di Mallarmé e Valéry comincia dove essi credono che *sentimento senza modello* sia un sentimento che differisca da quelli del mondo reale pel contenuto e non per la forma; che esso sia un sentimento che non si trova nel mondo reale e che, nondimeno, è della stessa stoffa di quelli che si trovano nel mondo reale. Ora, che un sentimento poetico possa essere squisito, raro, raffinato, prezioso, e, come tale, contenutisticamente diverso da quelli del consueto mondo reale, passi; ma che sia *per definizione* un sentimento assolutamente privo di analogia con quelli del mondo reale, diverso da questi pel contenuto, questo non si può concedere. Il sentimento poetico è sempre inedito, è sempre nuovo, è sempre senza modello, è sempre creazione del poeta: la poesia è non solo intuizione di un sentimento preesistente all'intuizione (come vuole l'Estetica dell'intuizione

filtrarli e depurarli. Essa non ha capito ancora che l'arte in genere — e non solo la musica — *è sempre creatrice di sentimenti nuovi*, i quali possono essere omologhi a quelli della vita, ma non sono gli stessi, perché sono sentimenti definiti e delimitati dal disegno, unico nel suo genere, dell'opera d'arte stessa.

pura), ma è creazione di un sentimento *sui generis*, che l'uomo apoetico non conosce. Ma altro è dir questo, altro è dire che la differenza fra sentimento comune e sentimento poetico è quella fra sentimento meno raro e sentimento più raro: il sentimento poetico può benissimo essere sentimento con modello, e con modello il più comune e banale, e, nondimeno, essere poetico se esso è stato poetizzato, cioè fatto oggetto di amore, e perciò disintossicato, svelenito, da dolore e tormento diventato gioia e delizia.

Se si pone la purezza della poesia nell'assoluto inedito dei sentimenti (contenutisticamente considerati), allora non solo bisogna arrivare a inculcare una poesia preziosa, aristocratica, raffinata, di lusso, ma, di più, bisogna arrivare a dire con Paul Valéry che la *poesia pura* è un limite cui ci si avvicina sempre e che non si tocca e non si può toccare mai, essendo impossibile creare sentimenti assolutamente mai prima provati da altri, o, per lo meno, essendo impossibile avere la certezza che essi non siano stati provati mai da nessuno prima che dal poeta.

Perciò la *poesia pura* non comincia con Mallarmé e Valéry, come sarebbe il caso se essi avessero scoperto una qualità nuova di sentimenti prima ignoti. Ogni poesia degna di questo nome fu sempre *pura*. Con Mallarmé e Valéry tutt'al più comincia, o, per dir meglio, si accentua la coscienza critica di ciò in cui consiste la *purezza* della poesia, e si accentua la volontà di una maggiore creatività dell'attività poetica, alla quale si fa vergogna di dovere la sua efficacia a sentimenti che, in quanto tali, le preesistono e si pone l'esigenza di commuovere in forza della sua propria efficacia. E non è poca cosa.

XVI.

IL « MONOLOGO INTERIORE »

Fra tutte le *tecniche* letterarie del dopoguerra nessuna, forse, ha levato tanto grido quanto il cosiddetto *Monologo interiore*, di cui è unanimemente riconosciuto legittimo inventore Eduardo Dujardin. La storia non è più da farne, avendola fatta con ogni scrupolo lo stesso Dujardin in un interessante libretto (*Le monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931) che brevemente riassumerò.

Inventore del *Monologo interiore* fu, dunque, come s'è detto, Eduardo Dujardin, al tempo del Simbolismo. Nel 1887 egli compose e pubblicò nella « Revue Indépendante », di cui era fondatore, un piccolo romanzo, *Les lauriers sont coupés*, concepito secondo questa nuova formula letteraria. Il romanzo fu raccolto in volume nel successivo 1888, e dopo aver galleggiato qualche attimo sul gran mare dell'attualità sembrò sprofondare defini-

tivamente nell'oblio. E vi sarebbe rimasto forse per sempre se tra il 1901 e il 1903 non fosse per caso capitato nelle mani di James Joyce, che ne fu impressionato al punto da riprendere la formula nell'*Ulisse* di cui i primi frammenti furono pubblicati nel 1919. Inosservato con Dujardin, il *monologo interiore* con Joyce s'impose all'attenzione del mondo letterario ed ebbe subito imitatori, tra i quali Valéry Larbaud con *Amants, heureux amants!* Ma nemmeno allora nessuno si sarebbe ricordato di Dujardin se, con lealtà più unica che rara nel mondo letterario e che fa il più grande onore a James Joyce, questi, spontaneamente e senza che nessuno lo sollecitasse, non avesse rivelato a Valéry Larbaud che il vero inventore del *monologo interiore* era il dimenticato Dujardin. Dopo di che l'attenzione si rivolse da Joyce al suo precursore e in qualche mese *Les lauriers sont coupés* trovarono più lettori di quanti ne avessero avuti nei più che trent'anni trascorsi da che avevano visto la luce. E se oggi Dujardin, ormai più che settantenne, ha qualche nominanza nel mondo delle lettere non la deve né ai suoi drammi simbolisti né ai suoi

più recenti studi sulle origini del Cristianesimo (egli è tra quelli che negano l'esistenza storica di Cristo), ma ad un romanzetto di poche pagine dei suoi venticinque anni, su cui la generosa lealtà di un imitatore di grande ala aveva richiamato l'attenzione della critica. Questa, in poche parole, la storia del *monologo interiore*. Ma che cosa è il *monologo interiore?*

Innanzi tutto, l'espressione *monologo interiore* non è né di Dujardin né di Joyce, è di Paul Bourget in *Cosmopolis,* da cui la riprese Valéry Larbaud, ma dandole un nuovo e pregnante significato. Sì che, in sostanza, è Valéry Larbaud il vero inventore della fortunata espressione. Il *monologo interiore* è un discorso silenzioso, senza uditore, che pretende riprodurre il pensiero in tutta la spontaneità del primo getto. Esso pretende riprodurre il pensiero facientesi e non quello già bello e fatto, il pensiero allo stato sorgivo, prima di tutte le falsificazioni che vi porta l'ordinamento logico e grammaticale. Ogni frase esprime un movimento effettuale dell'animo. Nessuna preoccupazione d'introdurre fra di esse quell'ordine sintattico che inizial-

mente, primordialmente, non c'è. L'ordine in cui le frasi si succedono è tutto emozionale e non logico. Il *monologo interiore*, insomma, vuol prendere alla gola l'istante, come diceva a Dujardin Stefano Mallarmé.

A distanza di quasi mezzo secolo dalla sua invenzione, noi siamo oggi in grado di collocare esattamente il *monologo interiore* nella atmosfera spirituale del suo tempo e di definirne con precisione il senso e il valore. Esso è, secondo me, una delle tante manifestazioni di quel generale movimento dello spirito occidentale che, al disotto delle forme che la disciplinano e l'arginano ma anche la cristallizzano e l'anchilosano, tende a ritrovare la vita in tutta la spontaneità e la genuinità del suo getto. Esso è contemporaneo del Bergsonismo, che al disotto della zona superficiale della coscienza (superficiale perché logicizzata e razionalizzata) tende a riprendere il contatto col flusso degli stati psichici interpenetrantisi in una ininterrotta continuità. Esso è contemporaneo del Simbolismo, che alla poesia oratoria e logicizzata tende a sostituire una poesia fatta di suggestioni musicali, al di qua del piano logico e concettuale. L'in-

flusso del Wagnerismo è evidente e poderoso: e, infatti Dujardin fu uno dei primi fedeli di Bayreuth, uno dei primi introduttori di Wagner in Francia, fondatore in quel tempo della « Revue Wagnerienne ».

Nuovo esempio di quel perpetuo influsso delle arti le une sulle altre per cui i nostri storici e critici educati alla scuola dell'Estetica della pura intuizione non hanno né occhi né orecchi. Le ragioni che spiegano (quanto è possibile spiegare) la genesi del *monologo interiore* spiegano anche la indifferenza che lo accolse al suo primo apparire: gli è che quel movimento di ritorno alle sorgenti primigenie della Vita si svolgeva sotto il segno della Musica e della Poesia. Ora, la *tecnica* del *monologo interiore* è una *tecnica* essenzialmente prosastica. Perché fosse ripresa, doveva venire un tempo in cui non la Poesia e la Musica, ma la Prosa stesse allo zenith del firmamento letterario: e ciò fu nel dopoguerra.

Notevole, dunque, il significato storico della nuova *tecnica* letteraria. Ma è ora tempo di lasciar parlare l'avvocato del diavolo. Avuta la parola, questi osserverà, in primo luogo,

che è errore gravissimo quello di Dujardin, Joyce, Larbaud e altri monologhisti interiori di credere che il getto originario e primigenio del pensiero si produca al di qua di ogni legamento sintattico e logico, che riproduca quel getto solo una successione di proposizioni coordinate e non subordinate (« musica di punti e virgole » chiamava George Moore il *monologo interiore*, e con piena ragione). Basta osservarsi con un po' di attenzione per accorgersi che il pensiero ci nasce dentro tutt'altro che slegato e sconnesso. Questa concezione impressionistica e divisionistica del pensiero pensante è tutt'altro che aderente alla realtà. Tranne stati di estrema lassezza psichica, in cui il pensiero è ridotto ad una sfilata d'immagini incoerenti, e cioè non è vero pensiero, il pensiero nasce come legamento, come nesso: nesso vissuto e non pensato, non fatto esso stesso a sua volta oggetto di pensiero, ma pur sempre nesso, e cioè pensiero.

Seconda osservazione. Il *monologo interiore* (e sfido a fare diversamente) pretende riprodurre con parole il getto originario del pensiero. Ma basta guardarsi dentro per accor-

gersi che il getto originario del pensiero non ha luogo soltanto, e nemmeno principalmente, con parole. Quando si pensa, raramente si pensa con sole parole, si pensa con qualcosa di più misterioso e dinamico che la parola, che si sente più che non si definisca; si pensa con schemi e immagini motrici più che con parole. Il pensiero pensante salta da una parola o da un gruppo di parole a un'altra parola o a un altro gruppo di parole, ma il pensiero è non solo la parola o il gruppo di parole, è anche il movimento che fa saltare dall'uno all'altro. Movimento irriproducibile con le sole parole, e pure reale, realissimo. E anzi è esso il vero pensiero. E le parole in cui si concreta, più che pensiero, sono il punto dove lo slancio del pensiero mette capo e di dove un nuovo slancio riprende. Al pensiero in atto quelle parole stanno come allo slancio dell'acrobata il terreno su cui si posa e da cui riprende. Quel terreno non è lo slancio ma, senza di esso, slancio non è possibile. Come riprodurre tutto ciò con parole? Ecco perché, confrontato al pensiero pensante, al pensiero in atto di prodursi, non v'è *monologo interiore* che non appaia logicizzato, sintattizzato, razio-

nalizzato. E per forza. Aprite *Les lauriers sont coupés*: « una sera di sole al tramonto, cieli profondi; e folle confuse; rumori, ombre, moltitudini; spazi infinitamente estesi; una vaga sera » ecc. ecc.: chi mai pensa veramente così?

Terza osservazione. Il *monologo interiore* in quanto tale artisticamente non è che un mezzo il quale vale quello che vale colui che se ne serve. Credere che un libro abbia valore solo perché scritto in *monologo interiore* è un'assurdità. Sarebbe lo stesso che credere che una poesia è bella perché scritta in un certo metro. I *monologhi interiori* di Dujardin e di Joyce sono belli non perché *monologhi interiori*, ma perché i due scrittori hanno sentito poeticamente (io direi: hanno vissuto amandolo) il continuo ininterrotto fluire della vita interiore: questo li ha affascinati ed innamorati col suo mistero. E il monologo in essi non è stato una trovata ingegnosa di tecnica letteraria, ma una profonda necessità interiore, il ritmo di un canto che non poteva piegarsi ad altro ritmo sotto pena di snaturarsi e distruggersi.

XVII.

QUESTIONI DI CRITICA

1.

Assurdità della cosiddetta « critica pura ».

La critica parte da un dato psichico elementare, semplice, immediato: una certa emozione versataci in seno da certe opere dell'uomo, che appunto perché ci versano quell'emozione si chiamano opere d'arte. Se nessun uomo provasse quell'emozione chiamata bellezza, non ci sarebbe, evidentemente, né esperienza d'arte né critica d'arte. Il critico parte da quell'emozione come da un dato, così come l'ottico parte come da un dato dall'esperienza immediata della luce e del colore, così come il termofisico parte come da un dato dall'esperienza immediata del calore. E come l'ottico cerca di spiegare la luce, come il termofisico cerca di spiegare il calore, così il cri-

tico cerca di spiegare quella speciale emozione che gli viene versata da una o più opere dette di arte. E che altro potrebbe fare il critico se non spiegare?

Spiegare. Cioè capire. Cioè rendersi conto. Cioè ridurre l'ignoto al noto (o presunto tale). Cioè identificare, creare identità dove non ci sono che fenomeni in apparenza vari, discordanti, opposti. Cioè ridurre il molteplice all'uno, il *diverso* allo *stesso*. Conoscere è spiegare. Criticare è conoscere. Critica d'arte è conoscenza dell'opera d'arte, cioè spiegazione dell'opera d'arte.

E v'è chi, per spiegarla, ricorre alla biografia del poeta e indaga i suoi debiti e i suoi amori — un altro studia la sua costituzione fisiopsichica e fa l'analisi del sangue a lui e ai suoi genitori — un terzo fruga nel suo incosciente e nei suoi complessi edippei, narcissici ecc. — un quarto ricorre al clima e alla razza — un quinto, alla storia politica morale culturale religiosa di cui la sua opera è un riflesso — un sesto, alla storia della tecnica e degli stili — altri ancora ad altre teorie e sistemi e schemi d'interpretazione che non sto a raccontare o che non si sono inven-

tati ancora. A priori, nessun sistema d'interpretazione è cattivo, nessuno è da eliminare, tutti sono degni di esame. Resta a vedere, per saggiarne il valore, quanto, dopo la loro applicazione, risulti illuminata e spiegata l'opera d'arte. Miglior critico è colui che sa farmi capire meglio l'opera d'arte, cioè che sa meglio analizzare la sintesi in cui essa consiste, meglio scioglierla in elementi a me già noti (o creduti tali).

Si può mai illudere un critico, o un qualunque sistema di critica, di poter rendere del tutto ragione di un'opera d'arte? Impossibile. Tanto impossibile quanto è impossibile che un qualunque fisico possa mai spiegare interamente, rendere interamente esplicabile, il colore o il calore. Nessun fenomeno è mai interamente spiegabile, cioè riducibile ad altro. Perché se *a* potesse mai essere interamente spiegato, cioè ricondotto a *b*, a *c*, a *d* ecc. ecc. esso non sarebbe più *a* nemmeno in apparenza, si risolverebbe interamente in *b*, *c*, *d*, cioè cesserebbe di esistere come *a* e con lui cesserebbero di esistere il bisogno di spiegarlo e il processo della spiegazione. Nessuna spiegazione esaurisce mai

l'oggetto suo o, che è lo stesso, lo esaurisce all'infinito. Ogni spiegazione parte da un immediato e si sforza di scioglierlo in una rete di mediazioni, cioè di leggi, di universali. Ma non può riuscirci mai, perché l'immediato è immediato appunto perché non si lascia mai del tutto sciogliere in mediazioni, in leggi, in universali, sebbene, appunto per ciò, possa sostenere un'infinita quantità di mediazioni, sia gravido di un'infinità di spiegazioni possibili. Ogni immediato è, in ultima analisi, assolutamente inesplicabile, ma appunto perciò è suscettibile di una infinita possibilità di spiegazioni.

Nessuna critica renderà mai interamente ragione della bellezza di un'opera d'arte, perché, come ogni immediato, anche quell'immediato che è l'impressione estetica non si lascia mai ridurre interamente ad altro. Ma per rendercene conto bisogna proprio tentare di ridurla ad altro: via infinita, ma unica via concessa all'uomo. L'intelligenza umana è fatta così.

Il *critico puro* il quale vorrebbe limitare la critica a dire: *qui c'è poesia, qui non c'è; qui c'è arte, qui non c'è; questo verso è bello,*

quest'altro no, finisce dove la critica comincia; rinuncia, cioè, puramente e semplicemente a spiegare. Egli è simile a quell'ottico il quale credesse di fare scienza solo perché dinanzi ai colori dicesse: questo è nero, questo è giallo, questo è rosso, questo è verde; è come quel termofisico il quale credesse esaurito il suo compito con l'affermazione: questo corpo è caldo e quest'altro è freddo. Evidentemente, il cosiddetto *critico puro* non ha il più lontano sospetto di quel che sia critica, giudizio, sapere, di quel che significhi conoscere, capire, spiegare. E bisogna invitarlo ad andare a scuola.

2.

La critica d'arte psicanalitica.

La teoria psicanalitica dell'arte, com'è noto, tende a vedere nell'opera d'arte il risarcimento immaginario, in sogno, di una vita desiderata e non vissuta, la realizzazione simbolica di desideri rimasti insoddisfatti nella vita vissuta. Io ho esaminato nell'*Estetica* la teoria psicanalitica dell'arte, e l'ho trovata calante. Infatti,

nella forma in cui è d'ordinario enunciata dai volgarizzatori, essa è tutt'altro che soddisfacente: basta riflettere che il sogno, il gioco, la fantasticheria disordinata e vagabonda sono anch'essi soddisfacimento simbolico d'istinti insoddisfatti nella vita e, nondimeno, c'è bisogno di dirlo? non sono arte. Pure, è bene mettere in rilievo che nella forma in cui è d'ordinario enunciata la teoria psicanalitica dell'arte non corrisponde più al pensiero di Freud né dei più intelligenti fra i suoi discepoli, i quali con recenti dichiarazioni riconoscono che la psicanalisi non può assolutamente definire in che consista il genio dell'artista, il dono della creazione poetica, quel *non so che* (per parlare come gli Estetici del Settecento) in cui consiste il *quid* particolare dell'opera d'arte: come la psicologia — essi dicono — non può definire cos'è l'anima, ma solo formulare le leggi secondo le quali si svolgono i fenomeni psichici, come la biologia non può definire cos'è la vita, ma solo formulare le leggi secondo le quali si svolgono i fenomeni biologici, così la psicanalisi non può definire cos'è l'arte, ma solo aspirare a mettere in luce i meccanismi psicologici secondo i quali essa si produce.

Ristretta in questi più modesti confini, la teoria psicanalitica dell'arte diventa assai più ragionevole e accettabile di quel che non fosse nella forma in cui era prima enunciata e in cui l'enunciano ancora oggi alcuni scalmanati freudiani. Non c'è dubbio che per non pochi scrittori e artisti in genere l'arte è lo sfogo immaginario di una vita non vissuta, nel senso che, se essi avessero potuto realmente viverla, quella vita, non avrebbero fatto opera d'arte. Ma altro è dir questo, altro è dire che *ogni* sfogo immaginario di vita non vissuta è arte e che se una vita non vissuta non si è accumulata prima nell'incosciente per poi sfogarsi nell'immaginazione non si ha arte. L'arte è un'esperienza spirituale *sui generis* che può balenare e investire di sé e bruciare nella sua fiamma un patrimonio di vita non vissuta accumulato nell'incosciente, ma può anche balenare e ardere in un'anima che ha vissuto e sfogato la sua vita.

Tutto sta a fare uso ragionevole della teoria. Partendo da un'opera d'arte, riconosciuta e gustata come opera d'arte — riconoscimento e gusto che antecede necessariamente ogni tentativo di spiegare l'opera d'arte —

si può benissimo per spiegarla (per quanto è possibile spiegarla: e spiegarla totalmente è impossibile, perché la genesi dell'opera d'arte è un atto di creazione che è un mistero, come ogni atto creativo) risalire al tempo, al luogo, alla razza, al clima ecc., e ci sono casi in cui razza e clima, ad esempio, ci fanno capir meglio la genesi dell'opera d'arte. L'errore è di battere la via inversa, di scendere dal clima e dalla razza all'opera d'arte, e dire: — tal clima, tale opera d'arte: la poesia inglese è malinconica e vaga perché in Inghilterra c'è bruma e nebbia; ovvero: in Italia c'è aria limpida e netta, e perciò la poesia italiana è armoniosa e serena —. Invece, la via corretta è quella opposta, che parte come da un dato dalla poesia vaga e malinconica degl'Inglesi e per spiegarla — quanto è possibile spiegarla — ascende al clima e alla razza inglesi; è quella che parte dalla serenità e dall'armonia della poesia italiana e per spiegarla — quanto è possibile spiegarla — ascende la catena delle cause sino al clima e alla razza italiani. E s'intende bene: senza illudersi affatto di esaurire con ciò la spiegazione della genesi dell'opera d'arte. Perché quella spiega-

zione non si esaurisce mai, la catena delle cause non finisce mai, l'opera d'arte nella sua ineffabile peculiarità non si spiega mai del tutto.

Così, nulla vieta che per spiegare l'opera di un artista, già riconosciuta e gustata nella sua individualità, si risalga fino alla sua biografia, a tendenze non vissute, a vita non sfogata, se l'esistenza di queste tendenze non vissute, di questa vita non sfogata c'è sufficientemente comprovata da documenti attendibili. L'errore sarebbe di discendere dalla vita non sfogata e non vissuta all'opera d'arte, d'illudersi che perché si è scoperto che Tizio non sfogò nella vita certe tendenze, dunque queste si debbono, di riffe o di raffe, ritrovare nella sua arte, o che, poiché la sua arte ha certe caratteristiche speciali, dunque Tizio dovè non sfogare nella vita certe tendenze, anche se dell'esistenza di queste tendenze non sfogate non è data la minima prova. In questi limiti così individuati, benvenuta anche la ricerca psicanalitica, se condotta con intelligenza, informazione e discrezione.

XVIII.

G. B. VICO PRETESO SCOPRITORE DELL' ESTETICA DELLA PURA INTUIZIONE

L'Estetica della pura intuizione ha riconosciuto e venerato in Giambattista Vico il suo primo scopritore. Scopritore non solo dell'Estetica della pura intuizione, ma dell'Estetica *tout court*, della quale i filosofi anteriori a Vico non avevano avuto che incerti e vaghi sospetti, e che Vico per il primo, se pure non senza incertezze e oscillazioni, asside sul saldo terreno della scienza. Formulata appena, la tesi di Giambattista Vico scopritore della scienza estetica s'impose come verità storica che non è possibile revocare in dubbio. Sì che fra i tanti manuali di storia dell'estetica fioriti in Italia non ce ne è uno che non dia un posto d'onore al vecchio autore della *Scienza Nuova*. Pure, chi studi da vicino senza prevenzioni il genuino pensiero di

Vico, vedrà quella tesi sfumare e dileguare nel nulla.

Che cosa afferma, in sostanza, l'Estetica della pura intuizione? Che l'arte è la prima forma teoretica dello spirito, conoscenza dell'individuale o per immagini; pura di universale, cioè di concetti; alogica e prelogica; anteriore alla distinzione di vero e falso, di reale e immaginario, di esistente e fantasticato. Se questa è la teoria dell'arte come pura intuizione, se questa teoria è, senz'altro, com'essa dice di sé, con scarsa modestia, la scienza estetica, al vecchio filosofo della *Scienza Nuova* non sapremmo riconoscere il vanto di primo scopritore della scienza estetica.

Primo. — Qual'è l'essenziale della tesi di Vico? Questo: i primi uomini, dalle menti non astratte, non spiritualizzate, immerse nei sensi, seppellite nei corpi, rintuzzate dalle passioni, poveri di riflessione e ricchissimi di fantasia, ignoranti e curiosi com'erano, volendo rendersi conto delle cose che sentivano e ammiravano, fecero sé centro e regola dell'universo, proiettarono sé stessi nelle cose, diedero alle cose animazione ed essere umano, antropomorfizzarono il mondo. L'antropomor-

fismo è la caratteristica essenziale di quella fase della storia dell'umanità che Vico chiama *poetica*. In questa fase della storia dell'umanità, afferma Vico, gli uomini sono agitati da violentissime passioni, e sono anzi queste che li strappano al pesante sonno dell'animalità (« stato ferino di bestie mute ») e solo « a spinte di violentissime passioni » nasce il canto. Il canto è per Vico l'effetto immediato del tumulto passionale.

Siamo ben lontani, come si vede, dalla tesi dell'arte come intuizione pura: pura di affetti non meno che di concetti; di passioni non meno che di riflessioni. Per l'Estetica dell'intuizione pura, l'arte è la *catarsi*, la purificazione della passione; per Vico l'arte, la poesia, il canto prorompe immediatamente dal furore e dal bollore delle passioni: « gli uomini sfogano le grandi passioni dando nel canto, come si sperimenta ne' sommamente addolorati e allegri ».

Secondo. — In questa fase della storia dell'umanità secondo Vico lo spirito è incapace di sollevarsi all'astrazione del concetto. Nondimeno, esso non rimane legato all'immagine particolare e individuale. Esso si solleva fino

all'universale, ma non astratto, bensì fantasticato, e incapace di formarsi dei concetti si compone dei *ritratti ideali*, ad esempio: condensa nel personaggio di Ercole tutti i lavori utili all'uomo; in quello di Mercurio la sapienza, e immagina che Ercole e Mercurio siano realmente esistiti e realmente abbiano insegnato agli uomini e lavorato per gli uomini.

Per l'Estetica della pura intuizione l'arte è pura affatto di concetto e universale; per Vico, viceversa, la poesia della prima umanità è *sapienza poetica*, cioè metafisica rozza e sensibile, sensuosa e fantastica, intrisa di immagini particolari, non ragionata e astratta, ma sentita e immaginata, ma pur sempre metafisica e filosofia, cioè spiegazione del mondo. Per i primi tempi dell'umanità Vico parla assai più di *metafisica poetica* che di *poesia*. E' nulla è più lontano dal suo pensiero che attribuire ai primi uomini, ai *bestioni*, un'arte tutta pura di concetti universali nel senso che queste parole hanno per noi moderni, addottrinati da Kant giù giù fino a Paul Valéry.

Terzo. — Infine, e la cosa è di capitalissima importanza, per l'Estetica della pura

intuizione l'arte è aldiqua della distinzione di reale e immaginario, e per Vico, invece, la cosidetta *poesia* dei primi uomini è tutta realistica. I *bestioni* antropomorfizzano il mondo, creano fantasmi, vedono nel cielo tonante Giove sdegnato e urlante, nel mare in tempesta Nettuno furibondo, e fingono e credono alle loro finzioni. Le creazioni della loro fantasia per essi non sono finzioni, sono realtà davanti alle quali terrificati si prostrano e adorano reverenti. Il loro stato è quello del sognante e dell'allucinato, che scambia per realtà le produzioni della sua mente. La loro fantasia è tutta realistica: *fingunt simulque credunt* dice Vico, ripetendo Tacito. Per ciò appunto Vico li chiama *poeti*, poeti nel senso greco della parola, creatori (o, come dice Vico, *criatori*), creatori di fantasmi che essi tengono per cose reali. Non c'è niente su cui Vico batta più che su questo: che per i primi uomini le finzioni furono realtà, le favole furono verità, i miti furono storia, e che perciò appunto dallo studio dell'antica poesia e mitologia si può cavare luce sulla storia della prisca umanità.

Chi legga senza prevenzione Vico, cercando

di cogliere il centro del suo pensiero tra le continue oscillazioni dell'espressione, difficilmente potrà sfuggire alla conclusione che ciò che Vico chiama *poesia* e *metafisica poetica* è puramente e semplicemente la *mitologia*. La mitologia è per l'appunto la finzione presa per verità, il concetto nelle forme dell'immagine, il pensiero che si sprigiona immediatamente dal tumulto delle passioni carnali. Dire che Vico ha scoperto la mitologia ci sembra molto più vero che dire che ha scoperto la scienza estetica. Certo, egli ha un senso vivissimo, originalissimo, stranamente preromantico, della poesia come qualcosa di popolaresco e sublime, tutta bollore di affetti e corposità d'immagini, come qualcosa che non si fa a tavolino con le rettoriche alla mano, ma sgorga impetuosa e spontanea dal flusso della vita, ma dove finisca la mitologia e dove cominci la poesia propriamente detta, dove finisca la fase della finzione scambiata da colui stesso che la crea per realtà (*mitologia*) e dove cominci la fase della finzione che colui che la crea non scambia per realtà (*poesia*), non sa dirlo mai con precisione. Qua e là gli balena il problema: ad esempio

quando parla di poeti teologi, che « cantarono favole vere e severe », che cioè narrarono storie alla realtà delle quali erano i primi a credere; cui succedettero i poeti eroici, « che l'alterarono e le corruppero » e ad essi Omero « che alterate e corrotte le ricevette ». *Alterazione* e *corruzione* qui vuol dire per l'appunto il venir meno della credenza nella realtà del mito, nella verità della favola, il morire della *mitologia* e il nascere della *poesia*, come produzione puramente ideale, che nessuno scambia per verità e realtà. È quell'*alterazione* che Vico avrebbe dovuto definire per meritare davvero la gloria di primo scopritore della scienza estetica. Così come stanno le cose, la gloria che gli spetta è di genialissimo storico e teorico della fase mitologica e mitopeica dell'umanità e di primo banditore filosofico della imminente rivoluzione romantica del gusto e della poesia. E non è poca gloria, mi sembra, e, in ogni modo, di gran lunga superiore a quella equivoca e inesattamente attribuitagli di primo scopritore dell'Estetica dell'intuizione pura.

XIX.

IL CONCETTO DI FANTASIA NELL'ESTETICA DI FRANCESCO DE SANCTIS

L'anno cinquantenario (1933) della morte di Francesco de Sanctis trova altissima, allo zenith, la fama di de Sanctis come critico letterario al quale dopo lungo errore si ritorna a guardare come a modello d'insuperata e insuperabile grandezza. Ma, e come estetico? Qui la cosa è meno chiara. Si sa e si dice che la grandezza di de Sanctis è nella critica, che la sua estetica de Sanctis, più che formularla teoricamente, la visse in atto, nella critica, e questo è giusto. Ma a cinquant'anni di distanza dalla sua morte e dopo tanto frugare e scavare nel campo estetico come ci appare la sua estetica? Farne il punto è compito cui non può sottrarsi la moderna speculazione sull'arte.

Non è il caso di esporre per minuto e di tentar di sistemare gli sparsi accenni dell'estetica desanctisiana né di seguirla nelle sue fluttuazioni e nei suoi sviluppi: opera già fatta da altri. A noi basta individuare la generale direttiva di marcia del pensiero desanctisiano e criticamente saggiarla.

L'estetica di de Sanctis è l'estetica della *Forma* e della *Fantasia*. L'opera d'arte per lui è *Forma* generata dalla *Fantasia*. La *Fantasia* è un'attività dello spirito che, quando riesce a dispiegarsi completamente, crea un *fantasma*. E che cos'è un *fantasma*? È una *individualità vivente*. E che cos'è una *individualità vivente*? Per de Sanctis, romantico puro, l'*individualità vivente* è un essere colto nell'atto del suo farsi, visto dal di dentro, nel centro stesso donde sgorgano i momenti della sua vita. L'artista crea una *individualità vivente* — dice de Sanctis — quando riesce a cogliere la vita nel suo nodo centrale, in cui le qualità del vivente si uniscono in una maniera particolare e ineffabile; quando i momenti successivi della vita sono da lui visti nella loro fusione e non meccanicamente giustapposti. È vivente l'essere

ogni attimo della vita del quale spira la creazione, la spontaneità, l'immediatezza; l'essere le cui qualità sono colte nella loro compenetrazione mutua, nella loro attiva intimità, nella loro fusione interiore; l'essere che è spontaneo, immediato, fluido, originale, irripetibile. La *Fantasia* per de Sanctis è l'attività meravigliosa che crea il *vivente*; facoltà tutta intuitiva, spontanea, inconscia, essa possiede il segreto della vita, ne dà l'impressione e il sentimento, coglie l'esterno come espressione dell'interno, in ogni atto fa sentire il centro vitale che lo genera e che vi si riflette, e così fa balzare dinanzi agli occhi un individuo perfettamente concreto, organico, insostituibile, che è lui e non è altri. Di contro alle attività dello spirito che astraggono, generalizzano, analizzano, scompongono, ricompongono, e così uccidono la vita, o, tutt'al più, non ne colgono che la superficie esteriore, opaca, la *Fantasia*, che caratterizza il vero poeta, è la facoltà mirabile di creare *vita*.

Il concetto della *Fantasia* così inteso è la massima conquista speculativa di de Sanctis. Immensa la sua fortuna. Esso ha imbevuto di sé tutta la nostra speculazione sul-

l'arte e tutta la nostra critica letteraria. Ma è concetto tutt'altro che privo di oscurità e incertezze.

Innanzi tutto non è ben chiaro nel pensiero di de Sanctis il rapporto in cui la *Fantasia* è con le altre attività dello spirito. A volte, de Sanctis sembra concepirla come una facoltà che trasfigura e abbellisce il reale secondo i nostri desideri, a volte come un'attività che disfà il mondo della realtà per creare un mondo nuovo servendosi dei materiali offertile dalle altre attività dello spirito (osservazione, ideazione ecc.). A volte, de Sanctis dice di lei che genera contenuto e forma insieme; a volte, che plasma in forma un contenuto il quale le viene dal di fuori e che, se non ha valore d'arte antecedentemente alla rielaborazione della *Fantasia*, pure esiste ed ha la sua importanza e perfino, talvolta, la sua bellezza.

Non basta. Nel pensiero di de Sanctis la *Fantasia* sembra essere in strettissima relazione con la vita affettiva e sentimentale del poeta ed alimentarsi delle passioni e degli affetti da lui realmente, come uomo, provati, e da essi trarre la vita e il soffio che spira

nelle sue creazioni. Di qui la tendenza di de Sanctis a identificare poeta e uomo, arte e vita vissuta, a fare dell'opera d'arte l'espressione della vita realmente vissuta ed agita dall'artista e, in fondo, a risolvere l'arte nella storia. Di qui anche il punto di vista radicalmente, austeramente e, osiamo pure di dire, un po' angustamente moralistico da cui si pose nel fare la storia della letteratura italiana.

Ma qual'è il processo in forza del quale di un tumulto di affetti e passioni realmente vissuto il poeta per mezzo della *Fantasia* riesce a fare un *fantasma* di perfetta bellezza? Non sembra che de Sanctis si sia mai nemmeno posto il problema. Lo stesso concetto di *Fantasma* è preso da de Sanctis in senso un po' troppo angusto: quando dice *fantasma, vivente, individualità vivente,* quasi sempre intende un personaggio determinato, un individuo concreto (Francesca, Farinata, Ofelia, ecc.) come se tanta poesia, e della più fine, non si svolgesse in tutt'altro piano che di concreti e individuali personaggi. Egli è troppo incline a scambiare concretezza poetica con individualità di personaggio. Ed è

certo che, per fine che fosse il suo gusto, tanta poesia, appunto perché non metteva capo a personaggi concreti e individuali, gli restò chiusa e impenetrabile.

Tutta l'estetica di de Sanctis si riassume in questa proposizione: la *Fantasia* è creatrice di *forme*, cioè di creature viventi. Opera d'arte e vivente sono per lui sinonimi. Ma la vita che spira dall'opera d'arte chi l'ha trasfusa in essa? La *Fantasia*? E la *Fantasia* di dove l'ha presa? Dalle passioni e dagli affetti realmente vissuti dal poeta come uomo? Ma allora, come si spiega che quella stessa vita che agita e tormenta l'uomo-poeta trasfusa nelle creature della sua fantasia produca una emozione del tutto originale, del tutto inedita: l'emozione della bellezza? Se arte è uguale vita, allora per logica conseguenza vita dovrebbe essere uguale arte, bellezza. Ed è troppo evidente che non è così. Come tutte le estetiche romantiche in senso stretto, anche quella di de Sanctis è impotente a tracciare la linea divisoria di arte e vita, di bellezza e vita vissuta.

La sua posizione era tanto più difficile in quanto egli non identificava arte e bellezza,

ma faceva della bellezza uno dei contenuti possibili dell'arte (allo stesso titolo della bruttezza), sì che, a qualificare l'arte come arte, non gli rimaneva che la vita, il vivente. E vita è, certo, l'arte. Ma — ripetiamo — quella vita che è l'arte in che si distingue dalla vita comunemente detta, dalla vita della passione e della volontà? Come mai la vita che è nell'arte piace, anche se dolorosa e triste e terribile? Ecco il problema che de Sanctis non si pose. Qui è il limite della sua speculazione estetica. *Quale* vita fosse l'arte non gli riuscì di dire, e nemmeno si formulò con chiarezza il problema. Ma *che* l'arte sia, a modo suo, creazione e vita, cioè concretezza, individualità, originalità, ciò egli vide e affermò con somma energia, reagendo a tutte le estetiche intellettualistiche del suo tempo che tendevano a fare dell'arte la veste e il velo, la manifestazione e la luce di un vero o idea preesistente all'arte stessa. Qui è il merito altissimo e la gloria imperitura di de Sanctis.

XX.

LA TERZA ESTETICA DI BENEDETTO CROCE

Nella mia *Estetica* dimostrai già, testi alla mano, che non si può parlare di *un'estetica* di Benedetto Croce, poiché di estetiche crociane ve ne erano almeno due, quella dell'*Estetica* e quella del *Breviario di Estetica*, le quali di comune non avevano che un'equivoca terminologia. Non conoscevo allora l'esposizione che del suo sistema estetico aveva fatto Croce nell'ultima edizione dell'*Encyclopaedia Britannica*, pubblicata poi in edizione privata italiana col titolo *Aesthetica in nuce* (Napoli, 1929), esposizione che deve considerarsi come l'ultima e definitiva, almeno per ora, formulazione del pensiero estetico crociano. Se l'avessi conosciuta, avrei senz'altro affermato che di estetiche crociane ve ne sono per lo meno tre.

In questa *Aesthetica in nuce* Croce definisce l'arte « contemplazione del sentimento » o « intuizione lirica » o « intuizione pura », pura, cioè, di ogni riferimento storico o critico alla realtà o irrealtà di fatto delle immagini di cui si tesse. Nell'opera d'arte il sentimento è tutto convertito in immagine, è un sentimento contemplato, e perciò superato e risoluto (pp. 5-6). Nella quale definizione resta oscuro il termine *immagine*, che, a prima vista, sembra chiarissimo e distintissimo. Apro Leopardi, e leggo:

> Quando novellamente
> sorge nel cor profondo
> un amoroso affetto,
> languido e stanco insiem con esso in petto
> un desiderio di morir si sente.
> Come non so: ma tale
> d'amor vero e possente è il primo effetto.

Nei quali versi tutto è pensiero mediato, astratto, riflesso, dove non c'è una immagine (nel senso più lontano della parola) nemmeno a pagarla un occhio, e dove, pure, tutto è poesia e canto, o, come direbbe l'abate Bremond, magia e talismano.

Non meno oscuro è il termine *sentimento*,

l'altro termine nella cui sintesi con l'immagine, secondo Croce, consiste la poesia, dalla sintesi del quale con l'immagine nasce la poesia. Qui c'imbattiamo fin dal principio in una difficoltà di un certo peso. E cioè: nella *Filosofia della Pratica* Croce nega, puramente e semplicemente nega, che esista una forma, un'attività, un grado, un momento dello spirito chiamato sentimento. Sentimento non può voler dire, secondo lui, che o volizione utilitaria, economica, o volizione morale, etica. Contemplazione del sentimento non può significare, dunque, che contemplazione o di una volizione utilitaria (in parole povere: di una passione o di un interesse) o di una volizione morale. Se queste volizioni non si producono nell'anima dell'artista, questi non ha nulla da contemplare, la contemplazione non ha a che applicarsi. Definita l'arte intuizione di una commozione, se l'artista non prova, o non ha provato, una commozione, non può intuirla, contemplarla, esprimerla. Su questo punto, ch'è di capitale importanza, l'*Aesthetica in nuce* riconferma le precedenti estetiche di Croce: « come potrebbe nascere quella sintesi estetica che è la

poesia se non la *precedesse* uno stato d'animo commosso? *Si vis me flere dolendum est* » (p. 12).

Non c'è dubbio: anche per questa *Aesthetica in nuce*, come per le precedenti estetiche di Croce, il fiore dell'arte non nasce se non sul terreno della passione realmente, effettualmente, concretamente vissuta. Il fiore non è il terreno, ma senza terreno non nasce fiore. L'arte non è passione, ma se non v'è passione *attuale*, non nasce l'arte. Provare una passione, non è per ciò stesso fare dell'arte: ma se l'artista non sente attualmente, concretamente, effettivamente una passione, come la sente l'uomo comune, non può cantarla. Anche per questa estetica crociana numero tre l'arte è espressione di una passione realmente, concretamente, effettivamente provata. Conseguenza: se Shakespeare non fosse stato prima effettivamente geloso come uomo, non avrebbe potuto rappresentare la gelosia di Otello. Del resto, ridotta l'arte a contemplazione, che altro può contemplare un artista se non o la vita in atto o i ricordi che la vita effettivamente vissuta ha depositato in lui? Senza quella vita in atto o quei ricordi di

vita in atto la contemplazione non avrebbe su che sorgere (1).

È l'estetica del Romanticismo: l'arte come espressione, prolungamento, risonanza della vita vissuta; l'arte condizionata dalla vita realmente vissuta. Nella prima parte della mia *Estetica* ho esposto lungamente le ragioni per le quali simile teoria mi sembra assolutamente da respingere, e non voglio ripetermi qui. Come poi questa teoria si concilii con l'altra teoria crociana che fa dell'arte il *primo* (idealmente *primo*) momento della vita spirituale, non riesce davvero a vederlo. Da una parte, Croce fa della vita vissuta l'antecedente necessario dell'arte; dall'altra, fa dell'arte (dell'intuizione) l'antecedente necessario della vita vissuta. Circolarità dello spirito: egli afferma. E circoliamo pure. Il guaio è che è un circolo... vizioso.

E non è il solo. Abbiamo visto che secondo questa *Aesthetica in nuce* l'arte sorge come un fiore dal terriccio della vita praticamente, effettivamente vissuta. Or ecco che nello stesso brevissimo scritto Croce afferma che « molte ispirazioni artistiche sorgono non da quello che l'artista è praticamente come uomo, ma

anzi da quel che non è e sente che si deve essere e ammira dove lo vede, e lo cerca col desiderio » (p. 12), che è una concessione evidentissima all'estetica psicoanalitica, ma che fa a pugni con quanto ha asserito. Nel giro di poche pagine Croce professa insieme tranquillamente e la teoria che l'arte è espressione della vita in atto, della vita vissuta, e la teoria che l'arte è vivere in sogno la vita che non si può vivere di fatto, senza accorgersi che quelle due teorie sono agli antipodi. La noce di quest'Estetica ha più d'un gariglio.

Né basta. Croce dice che l'arte è contemplazione del sentimento, cioè della vita. Sentimento, dunque, equivarrebbe a vita non contemplata, non intuita. Poi, contraddicendosi, per sentimento intende proprio la vita in quanto intuita. Tirando le somme si ha che l'arte è contemplazione del sentimento, il quale sentimento, a sua volta, è null'altro che la vita contemplata. Col che non si è andati molto avanti.

« Il sentimento — aggiunge Croce — non vissuto nel suo travaglio ma contemplato si vede diffondersi per larghi giri in tutto il dominio dell'anima che è il dominio del mondo,

con infinite risonanze: gioia e affanno, piacere e dolore, forza e abbandono, serietà e levità, e via dicendo si legano in esso l'uno all'altro: sicché ciascun sentimento, pure serbando la sua individuale fisionomia e il suo motivo originario e dominante, non si restringe ed esaurisce in sé stesso » (p. 10). Il sentimento contemplato (cioè l'opera d'arte) ha per Croce una *infinità* o *cosmicità* o *totalità* che il sentimento immediatamente vissuto non ha. Dal che si deduce che un'opera la quale non sia *infinita* o *cosmica* o *totale*, che, cioè, non rispecchi un mondo, non è opera d'arte: non solo non è una *grande* opera d'arte, ma non è opera d'arte affatto. Chi si sente di sottoscrivere quest'affermazione? Che poi un'intuizione la quale, applicandosi al sentimento, lo vede nelle sue vive relazioni con gli altri sentimenti tutti, lo ingrana nel mondo degli altri sentimenti, generando opere *totali*, *infinite*, *cosmiche*, cioè mondi, possa essere una attività irriflessa, immediata, aconcettuale, alogica, prelogica, aurorale, come la definisce ancora Croce, è quello che, non essendo crociani ortodossi, non riusciamo affatto a capire.

* * *

Parliamo ora per nostro conto. Sentimento è vita. Sentimento cosmico è vita che si realizza, si attua, come mondo, come cosmo. Ora, poiché fuori del mondo non c'è niente, una vita che si realizza come cosmo, come mondo, è una vita che fuori di sé non ha nulla a cui tendere, nulla da bramare, nulla da desiderare; è vita chiusa in sé stessa come un'isola; è vita autosufficiente. Inversamente, ogni vita che si realizza come tale che non ha fuori di sé nulla a cui tendere, nulla da bramare, da desiderare, si realizza come mondo, come cosmo, come sentimento cosmico, cioè come opera d'arte. Dal che si deduce che l'arte non è affatto vita vissuta, passione, né nasce dalla vita vissuta, dalla passione, se queste, al contrario, sono definite dalla insufficienza che le fa correre a qualcosa che loro manca e che esse anelano a conquistare, con cui anelano a ricongiungersi. Perciò, dalla definizione stessa dell'arte come sentimento cosmico, deduciamo che essa non può nascere dalla vita vissuta, dalla passione in atto, non può avere vita

vissuta e passione in atto a sua radice e condizione. Pensata a fondo, questa, per ora, ultima formulazione dell'estetica crociana si annienta e passa nel contrario di sé medesima.

Come mai, poi, la semplice contemplazione possa operare la trasformazione di un sentimento pratico (che è sempre preciso determinato individuato) in qualcosa che è sé stesso e il suo contrario insieme, sé stesso e tutti gli altri sentimenti insieme, né Croce ci dice né si riesce menomamente a capire come accada, né come il sentimento possa subire simile metamorfosi continuando a rimanere, in fondo, sentimento pratico.

(1) Poiché Francesco Flora contestò che io avessi capito il pensiero del suo maestro su questo punto, riproduco in nota due brani di Croce posteriori all'*Aesthetica in nuce*, dai quali la mia interpretazione appare nel modo più inequivocabile autenticata e dimostrato che Francesco Flora non ne ha capito nulla di nulla.

«Poiché a lui non riesce chiaro quel che io intendo per *sentimento* rispetto all'*intuizione*, gli dico subito, o ripeto, quel che ho detto altra volta, che la parola *sentimento* designa, in quel caso, nient'altro che la forma pratica dello spirito (desideri, passioni, volizioni, ideali e congiunti contrasti), in quanto è discesa a *materia* di elaborazione intuitiva o fantastica: giusta il principio filosofico che la materia per sé non esiste, ma che la forma precedente funge da materia della susseguente nel circolo spirituale. Natural-

mente, quella forma pratica porta anche con sè i pensieri e le intuizioni che la precessero (*calati e dimenticati* avrebbe detto il De Sanctis), e cioè sta per tutto lo spirito ». *Conversazioni critiche*, III, (1932). p. 51.

« ... quale sia, non già il contenuto della poesia (perché il suo contenuto coincide con la forma, l'intuizione con l'espressione), ma la materia di essa, la condizione, l'antecedente, la forma spirituale che in presenza di lei, al tocco di lei, decade a materia... il suo antecedente e la sua materia è quel che nel linguaggio ordinario si chiama la passione o il sentimento, e, insomma, il mondo pratico, la cui fisionomia generale è data dalle tendenze o desiderii... ufficio catartico dell'arte rispetto alle passioni: catarsi che non è fuga da esse ma innalzamento di esse nella sfera teoretica, nella quale la violenza del loro premere si doma, si trasfonde e si converte in contrasti e accordi musicali, in vivente armonia... il mondo passionale o pratico posto come antecedente e materia, e l'arte come trasfigurazione di essa...». *Critica*, 1933, p. 15.

Lo stesso Flora recensendo la mia *Estetica* domandava: « Chi ci ha insegnato che l'arte non è la vita vissuta? ». E rispondeva: « Non è forse il Croce? ». Il che prova che Flora è uno di quei crociani che in fatto di Estetica non hanno mai letto altro che le opere del loro maestro. Chi conosce la storia dell'estetica sa che la distinzione della poesia dalla vita pratica, dalla passione, la definizione della poesia (e dell'arte in genere) come *catarsi, distacco,* dalla passione mediante l'obbiettivazione di essa passione, distinzione che gl'ignoranti celebrano come originale e grande conquista dell'estetica modernissima, è una scoperta che ha ormai quasi due secoli di vita. Tutta l'estetica degli estetici inglesi del Settecento precursori di Kant, così come quella di Kant, Schiller, Schopenhauer e Schleiermacher, gira intorno a quel problema, e se la soluzione che ne propone non è, a mio credere, del tutto giusta, l'impostazione che ne fa è formu-

lata con una precisione che non lascia assolutamente nulla a desiderare. Valga per tutte questa citazione di Schiller:

« Un poeta si guardi bene dal cantare il dolore nel bel mezzo del dolore. Poiché, siccome il poeta stesso è soltanto una parte sofferente, la sua sensibilità deve fatalmente cadere dalla sua ideale universalità ad una imperfetta individualità. Egli deve cantare dalla dolce e lontanante ricordanza, e allora tanto meglio per lui quanto più ha sperimentato in sé quello che canta, ma non mai sotto la presente signoria dell'affetto, che egli ora deve renderci in belle forme sensibili. Anche in poesie delle quali si suole dire che l'amore, l'amicizia stessa ecc. ha dato il pennello al poeta, egli ha dovuto cominciare col diventare estraneo a sé stesso, col districare l'oggetto del suo entusiasmo dalla sua individualità, con l'intuire la sua passione da una lontananza che tutto addolcisce. È certo che il bello ideale diventa possibile soltanto mediante una libertà dello spirito, un'autoattività che supera la prepotenza della passione » (*Ueber Bürgers Gedichte*).

Ma Francesco Floria, Luigi Russo e gli altri *eiusdem farinae* sono incarnazioni di quel tipo del crociano ortodosso integrale che io, recensendo un ignominioso zibaldone di storia sull'estetica italiana di un certo Carmelo Sgroi, così tratteggiai con parole che mi sembrano degne di essere qui riportate:

« Il crociano integrale, il crociano ortodosso, il crociano della stretta osservanza è un tipo degno di essere messo in commedia. Per lui, l'Estetica non è già una disciplina filosofica come tutte le altre, a far bene nella quale ci vogliono ingegno e cultura non minori, ma nemmeno maggiori che in tutte le altre. Nossignori. Per il crociano ortodosso, per il crociano integrale, l'Estetica è quello che era il papa per la vecchierella di Berni: non un uomo come me e come voi, ma « un mostro, una chimera, una bombarda », un deserto di terrori e d'incanti, nel quale solo Croce ha il diritto di avventurarsi, avventurarsi nel quale a proprio rischio e pericolo è per ogni altro presunzione, temerità, follia, e, so-

prattutto, mancanza di rispetto a Croce. Se vi salta in mente di formulare una nuova logica, una nuova filosofia della politica o della religione, il crociano ortodosso, il crociano integrale non ve ne negherà il diritto. Ma se vi salta in mente di formulare una nuova Estetica, il crociano integrale vi guarderà con compassione e disprezzo come a uno che pretende di rifare la *Divina Commedia*. Di qui il dilemma in cui il crociano ortodosso, il crociano integrale serra chiunque abbia la mala idea di occuparsi di Estetica: — dite quello che ha scritto Croce? siete un ripetitore; dite il contrario? siete una bestia ».

XXI.

L'ESTETICA DI GIOVANNI GENTILE

L'estetica di Giovanni Gentile, com'è formulata nella *Filosofia dell'arte* (Milano, Treves, 1931) culmina nell'affermazione che l'arte, in fondo, non esiste. Affermazione la quale va intesa nel senso che, secondo Gentile, non esiste una speciale facoltà o attività o fase o momento o atteggiamento dello spirito che si possa distinguere come arte da altre facoltà o attività o fasi o momenti o atteggiamenti dello spirito quali la scienza, la religione, la filosofia.

Unica realtà spirituale è sempre e solo l'atto dello spirito, l'atto che è spirito, e quest'atto è sempre e solo sintesi di soggetto e oggetto, pensiero, autocoscienza, filosofia. In ogni attimo della sua vita l'uomo è sempre e solo filosofo. L'arte è momento trascendentale inattuale della sintesi dell'autocoscienza. Parole che tradotte in linguaggio più chiaro vogliono

dire semplicemente questo: che l'arte è nient'altro che il momento soggettivo della sintesi dell'autocoscienza; che in ogni atto spirituale il momento della soggettività, quello è l'arte; che in ogni atto spirituale quanto vi è di soggettività, d'individualità, di personalità, tanto vi è di arte. Ma poiché solo astrattamente è possibile isolare nell'atto spirituale ciò che in esso vi è di soggettività da ciò che in esso vi è di oggettività e dalla relazione che stringe soggetto e oggetto in unità vivente, così solo astrattamente è possibile isolare l'arte dalla filosofia. E se in ogni atto spirituale vi è un aspetto o momento artistico, nessun atto spirituale è tutto e solo arte, perché nessun atto spirituale è tutto e solo e niente altro che soggetto. L'arte è il momento del soggetto nell'atto spirituale.

Ma alla parola *soggetto* bisogna, per entrare davvero nel vivo dell'estetica di Gentile, togliere ogni colorazione intellettualistica. Il soggetto, per Gentile, non è un soggetto freddamente conoscitivo, occhio asciuttamente aperto a vedere l'oggetto. Nel sistema di Gentile il soggetto è piuttosto l'opposto: è ciò che nell'atto dello spirito corrisponde al cieco mo-

mento irrazionale per cui lo spirito si pone nell'essere e si slancia di attimo in attimo avanti. Il soggetto, per Gentile, è, in fondo, nient'altro che ciò che altri filosofi chiamano volontà di vivere, vita, slancio vitale e simili, come già fin dal 1921 avvertii nei miei *Relativisti contemporanei.* Dire che l'arte corrisponde al momento del soggetto è dire che l'arte corrisponde a ciò, è ciò che in ogni attimo di vita spirituale è volontà di vivere, slancio vitale, posizione immediata e irrazionale. Viceversa, ciò che nello spirito è immediazione, irriflessione, natura pura, slancio vitale, istinto cieco, quello è arte. E, infatti, Gentile chiama l'arte genio, natura, amore, sogno, follia o, com'egli preferisce dire, sentimento. Non ci vuol molto a capire che questa estetica è, esasperata, l'estetica ottocentesca, l'estetica dell'arte-passione, l'estetica del Romanticismo 1830.

Donde, per logicissima conseguenza, un altalenare tra due opposti punti di vista. Da una parte, Gentile vuole un'arte tutta piena di pensiero, densa di moralità, grave di religiosità, e combatte l'estetica di Croce come incapace di giustificare altra arte che il fram-

mento e l'illuminazione; dall'altra, quando viene a caratterizzare l'arte, non si stanca d'insistere sul suo carattere irriflesso, puerile, ingenuo. I gentiliani salteranno su ad ammonire che l'arte non essendo attività a sé dello spirito, ma momento dell'unico atto dello spirito che è il pensiero, si supera come arte nel pensiero e attraverso il pensiero partecipa al divenire dell'umanità, della storia, della filosofia, della cultura. Benissimo. Ma, dal punto di vista di Gentile, ci partecipa come cultura, come filosofia, non come arte. Come arte, rimane sempre potenza ingenua, immediata, irriflessa. Dal punto di vista di Gentile, Dante è grandissimo non perché ha messo nel suo poema tanta teologia, ma perché di tanta teologia ha fatto un sogno, una fantasia, una visione. La grandezza dell'arte, dal punto di vista di Gentile, si misura non dal suo *quantum* di pensiero e di moralità ma dal suo *quantum* d'irriflessione, d'ingenuità, di amoralità.

Di qui la contraddizione delle citazioni di questa estetica. Basata su un'esperienza artistica tutta e solo letteraria (classici scolastici), gli artisti che cita con predilezione sono Ario-

sto e Manzoni. Quando vuol dare esempio di un poeta ricco di pensiero e di moralità, mette avanti Manzoni; ma quando vuol citare un poeta grandissimo *come poeta* non cita più Manzoni, cita Ariosto. Con l'estetica di Gentile alla mano, se un'anima di poeta potesse scegliersi il corpo dovrebbe incarnarsi piuttosto in Ariosto che in Manzoni. In conformità di questa estetica un poeta è tanto più grande quanto più, nell'atto spirituale con cui si realizza come uomo, come filosofo, pone di soggettività, di sogno, d'ingenuità, di auroralità. Ed eccoci ricondotti alla posizione di Croce.

Quello ch'è consolante è che grazie a questa estetica il numero degli artisti combacia con quello dei viventi. Tanti viventi, tanti artisti. Se in ogni atto spirituale è arte ciò che vi è di soggettività in esso, convertendo si può dire che ciò che vi è di soggettività in ogni atto spirituale è arte. Niente è solo arte appunto perché tutto è arte, o meglio: in tutto c'è arte. Nessun artista è solo artista ma è anche filosofo. Reciprocamente, in ogni filosofo c'è un artista. E non solo il filosofo, ma tutti sono artisti. Artista il generale che sa

genialmente vincere una battaglia. Artista il finanziere che sa genialmente rivendere a cento i titoli che ha comprato a dieci. Tutta la vita come opera d'arte. Ma allora com'è più possibile distinguere arte da vita? Com'è possibile differenziare fra le tante, fra le infinite opere d'arte che sono gli atti di vita quelle opere d'arte che sono dette più specialmente artistiche? Artista Napoleone, artista Cristo, artista Ford, va bene: ma in che si differenziano da quegli artisti che si chiamano Dante, Leopardi, Baudelaire? Dal punto di vista dell'estetica gentiliana, nessuna differenza se non di più e di meno. Tutti artisti, tutti poeti. Ma, allora, perché nelle storie dell'arte di Dante ci si occupa e di Cristo e di Napoleone no?

Spinta al limite, pensata a fondo, — e non v'è altro modo di criticare una filosofia che pensarla a fondo, spingerla al limite, esaurire tutte le conseguenze, e tutte le contraddizioni, che essa si cova nel seno — l'estetica di Gentile non solo nega in pieno ogni autonomia dell'attività artistica, non solo rende impossibile distinguere un romanziere geniale da un politico o da un generale geniali, ma

— cosa ancora più grave — conduce ad affermare che poiché solo astrattamente è possibile separare il momento del soggetto dal momento dell'oggetto e dalla loro sintesi nell'atto spirituale, proporsi d'isolare la soggettività dall'atto della sintesi spirituale, proporsi di coltivarla, di perseguirla, di realizzarla per sé sola è, oltre che impossibile in fatto, anche assurdo e condannabile in teoria.

Dal punto di vista dell'estetica di Gentile è impossibile in fatto e assurdo in teoria fare dell'arte. Dal punto di vista dell'estetica gentiliana si può, tutt'al più, nell'atto con cui Napoleone, Cristo, Cavour, Carnegie, Einstein, un grand'uomo qualunque, si pongono nell'essere, permettere a qualcuno che guarda dal difuori quell'atto d'isolare in esso il lato della soggettività, della personalità, dell'individualità, e per ciò stesso gustarlo e sperimentarlo come arte in atto. Ma dal punto di vista dell'estetica gentiliana non si spiega né si giustifica che vi siano uomini i quali coscientemente pretendano d'isolare e concretare in opere quell'astratto momento della soggettività che, secondo Gentile, non è concepibile isolato. L'estetica di Gentile può, tutt'al più,

spiegare la presenza dell'esperienza estetica in uno spettatore dell'atto che isoli ciò che in esso v'è di soggettivo. Non può spiegare né giustificare che ci sia gente che faccia dell'arte, che lavori attivamente ad incarnare in opere concrete quel momento di soggettività che, in quanto tale, non è affatto isolabile, che, isolato, si riduce ad una pura astrazione.

Dal punto di vista dell'estetica gentiliana, chi gusta il bello è nella stessa precisa condizione di chi, assistendo a una lite, s'incanta a gustare la vivacità e il pittoresco delle invettive che i litiganti si scambiano e che essi sono incapaci di gustare, presi come sono dalle cose che dicono e dai sentimenti che esprimono, ed è tanto assurdo che ci sia gente che fa dell'arte quanto che ci siano litiganti che si scambiano epiteti per il piacere di gustarne la vivacità e il pittoresco. Per l'estetica di Gentile quella speciale attività diretta a fabbricare opere specialmente destinate a dare un'emozione estetica non può essere che volontà d'isolare dalla totalità dell'atto spirituale un momento astratto di esso e di perseguirlo per sé solo. Volontà, dunque, essen-

zialmente astratta e perciò arbitraria e perciò irreale. Dal punto di vista dell'estetica gentiliana, più un artista ha volontà e coscienza d'arte e meno è artista. Essa non può che condannare severamente ogni volontà dell'artista di essere artista.

Nella sua esasperazione romantica l'estetica di Gentile annega l'arte nella vita e condanna l'arte in quanto pretende di affermarsi come attività a sé. Nessuna estetica poteva più nettamente opporsi alle esigenze del gusto contemporaneo e non è temerario predirle che difficilmente potrà incidere sulle correnti vive dell'arte e della critica.

XXII.

ANCORA LA POETICA DELL'ABATE BREMOND

La poetica dell'abate Bremond quale era formulata nei due libri *Prière et poésie* e *La poésie pure*, fu già da me esposta ed esaminata nell'*Estetica*. Ma, dopo di allora, Bremond pubblicò un libro, *Racine et Valéry*, in cui la sua poetica è formulata con maggior nettezza e precisione, e al quale bisogna far capo se si vuol rendersi conto della sua posizione. In questo ultimo libro di estetica l'analisi filosofica s'intreccia con la critica letteraria. Il libro infatti è dedicato a Racine e a Valéry, perché non meno che nei poemi di questo nei drammi di quello, secondo Bremond, la poesia si raccoglie allo stato puro, o quasi, con più abbondanza che altrove. I drammi di Racine, afferma Bremond, forniscono un minerale dove la percentuale di metallo puro è più alta che altrove.

L'antica poetica, afferma Bremond, non era che rettorica camuffata: prendeva per poesia ciò che poesia non è: l'architettura del poema, la sublimità o ingegnosità dei pensieri, lo splendore e l'imprevisto delle immagini, la gamma dei sentimenti messi in moto. La poetica nuova è una specie di chimica la quale si applica, con uno sforzo di astrazione, a isolare la poesia da tutto ciò che non è lei. E che cos'è la *poesia pura*? La risposta è sempre quella di *Prière et poésie* e di *La poésie pure*. Ma l'agnosticismo estetico di quei due libri si è esasperato. Il rifiuto di definire in un modo qualsiasi l'esperienza poetica è diventato più perentorio. Si può dire ciò che la poesia non è. Definire ciò che è, è impossibile. Mistero. *Non so che.*

Per caratterizzarla in qualche modo, sia pure negativamente, Bremond l'oppone al *discorso*. Nel *discorso* le parole esprimono e suggeriscono pensieri e sentimenti, e finché non fanno altro, il discorso è discorso, cioè prosa e non arte. Ma qualche volta le parole, *pur continuando ad esprimere e suggerire come prima*, trasmettono un certo fluido, una certa corrente, una certa radiazione magica, un certo

non so che, per cui il *discorso*, pur continuando ad essere *discorso*, mette le ali e diventa canto. Una parola, in quanto tale, non può che esprimere o suggerire, e cioè non può avere altra funzione che discorsiva: non ci sono parole di per sé poetiche (sono così liquidate le poco spiritose fantasticherie di coloro che credono di trovare la poesia nel suono fisico di certe vocali o consonanti o incontri di lettere o nell'uso di una lingua di per sé stessa poetica: stupidaggini di cui non mancano nemmeno oggi, almeno in Italia, gli assertori (1). Perché la parola non suggerisca ed esprima soltanto, ma canti, è necessario, ma sufficiente, che la traversi quel tal fluido, quella tal corrente, di cui si può provare la scossa ma che nessuno può definire.

« Splendore delle immagini, musica espressiva dei ritmi, tremolo delle sensazioni, densità e repentinità del senso espresso o suggerito » e così pure architettura, pathos dell'azione, violenza dei sentimenti, tutto ciò, per sé stesso, non è talismano, non è magia,

(1) Uno di questi, e il più involontariamente comico, Alfredo Gargiulo.

non è poesia. Pure, senza di essi non v'è poesia, come la corrente elettrica (dice Bremond, con efficacissimo paragone) non è il filo di rame, ma non c'è se non c'è il filo di rame. Il *discorso* porta il canto come il filo porta la corrente, ma il canto deve piegare alle sue esigenze il *discorso*, se no resteremmo alla prosa. Ci sono versi di Racine che non dicono nulla di troppo nuovo né sul mondo, né sulla vita, né sull'uomo; che non brillano d'immagini ardite e originali; che non sono infocati di sentimento o di passione; che non si ornano di parole peregrine e preziose; che rasentano la prosa di tutti i giorni; e da cui, pure, incontestabilmente, si sprigiona in lunghe, silenziose, invisibili onde la magia poetica. Come? Perché? Mistero. *Non so che*. È esso che conrisce valore d'incanto a idee, immagini, sentimenti che, di per sé, non sarebbero poesia. Ma isolarlo e mostrarlo allo stato puro non si può. La materia poetica è come quegli elementi chimici che non esistono se non allo stato misto, e isolati scompaiono. Io direi: la poesia è corrente, non materia.

Nei due libri anteriori a questo, Bremond parlava di non so quale realtà esistente in sé,

prima, fuori e senza dello spirito, alla quale l'esperienza poetica ci sposa. Di tutto ciò quasi non si fa più parola in questo ultimo libro. Abbandonata di fatto, se non a parole, questa metafisica più o meno fantastica, Bremond si tiene sul saldo terreno della esperienza poetica. Secondo lui, ciò che distingue la poesia dalla prosa, ciò che fa canto il *discorso*, non è nulla che riguardi il contenuto. In ciò la sua posizione è infinitamente più corretta e più forte di quella di coloro (che a torto si richiamano a lui come a maestro) per i quali non già il canto è una certa corrente che investe il discorso (e non c'è discorso che essa non possa investire), ma che dicono che perché canto si abbia non ci dev'essere discorso, e credono di far *poesia pura* semplicemente perché rinunziano puramente e semplicemente al discorso, cioè ad esprimere e suggerire.

Io ho tentato di definire ciò che del *discorso* fa un canto: è, secondo me, uno speciale atteggiamento dello spirito (*amor vitae*) per cui il *discorso*, pur rimanendo *discorso*, ricco d'immagini, denso di concetti, irto di pensieri, non è più riferito ad un oggetto, ad una verità, ma gode, si compiace, del suo puro ritmo vitale,

da movimento lineare verso un oggetto diventa — si può dire — movimento circolare intorno a sé stesso. E con ciò concorda felicemente quanto Bremond con molta finezza osserva dei versi veramente, supremamente, divinamente belli, che essi hanno come un ritmo ondulatorio di *berceuse*, creano allo spirito come una zona serena di raccoglimento pensoso e, quasi, di beata passività. Una mano misteriosa ha versato sul mare in tempesta della vita un olio strano, e la tempesta si è fatta felicità. Lo spirito qui non corre più a un termine (verità o scopo pratico) ma si compiace e gode di sé: simile a un serpente che non guizzi verso una mèta, ma dolcemente, mollemente, si dondoli avvolto a un ramo.

Su quanto Bremond dice dei rapporti fra critica e poesia sono pienamente d'accordo: nessuna via è da lasciare intentata per renderci ragione di questa, ma nessuna critica ci darà mai nella sua integrità l'atto vivente delle Muse. E nulla di più ingenuo che arguire da un sentimento poetico ad un sentimento analogo dell'uomo poeta, dai personaggi teneri di Racine alla tenerezza dell'uomo Racine, men-

tre si tratta di esperienze spirituali tra cui non c'è comune misura.

Con quanto dice Bremond in questo *Racine et Valéry* il mio accordo sarebbe, dunque, presso a poco completo, e volentieri sorvolerei su alcune fantasticherie finali sui rapporti fra arte e preghiera, divagazioni teologiche senza grande portata, se a turbarlo, non venisse la constatazione di una certa oscillazione e incertezza dell'Autore che, a volte, lo rende infedele al punto di vista da lui stesso difeso.

Secondo Bremond, abbiamo visto, il *discorso* non è canto (il filo non è corrente) ma non v'è *discorso* che non possa trasmettere il canto (non v'è filo che non possa trasmettere la corrente). Purché la corrente sia forte e intensa, non v'è materia abbastanza refrattaria per resisterle: fuori metafora, non v'è *discorso* che, col favore della Musa, non possa diventare canto. Orbene, a volte, anzi spesso, Bremond parla del fenomeno poetico, dell'atto vivo delle Muse, come di qualche cosa per natura sua, per fatalità della sua essenza, lampeggiante discontinua intermittente. Messa la mano nell'ingranaggio, è perduto. Di qui, l'affermazione che un poema tutto *poesia pura* non esiste e non

può esistere (è quello che diceva già Pascoli nel *Fanciullino*). Di qui, l'affermazione che un poema senza prosa è inconcepibile. Di qui, per logica inesorabile, l'affermazione che un poeta veramente grande dev'essere poeta e altre cose insieme, e che un poeta solamente poeta, puramente poeta, non è un grande poeta. Di qui, l'affermazione che un poeta tanto meno è grande quanto più è puramente poeta: Racine è inferiore a Shakespeare. Di qui, per logica conseguenza, l'affermazione che il piacere poetico non è uguale e tanto meno superiore agli altri valori umani (è dunque inferiore?). Tutte conseguenze derivanti dal fare dell'esperienza poetica qualcosa d'immediato, d'istantaneo, dal fiato breve, dimenticandosi di avere scritto: « nulla di umano è refrattario a questa poetica metamorfosi; nulla d'impuro che l'atto delle Muse non possa rendere puro ». Nulla? E allora? Perché fare della Musa la regina di un minuto? A priori, perché un poema lungo non potrebbe essere da cima a fondo poesia? E se anche sulla terra non ne è stato scritto finora nessuno, chi autorizza a negare che possa essere scritto domani? La poesia è miracolo? E allora? Perché volere che il fluido

miracoloso investa un dito o un occhio soltanto e non il corpo intero? Che il paralitico miracolato cammini per un metro soltanto e non per un chilometro? E quanto dev'essere lunga al massimo una *poesia pura*? Trenta versi? E perché non può esser *pura* una poesia di trentuno? E se questa può esser *pura*, perché non può esserlo una di trentadue?

Terminerò osservando — cosa che non mi pare abbastanza osservata finora — quanto distante da quella di Valéry sia la poetica di Bremond, che della poesia di Valéry, com'è noto, fu uno dei massimi assertori. La poetica di Bremond è, in fondo, una poetica dell'ispirazione. Ora, Valéry non nega affatto che a far poesia ci voglia ispirazione, nega soltanto che questa basti a far poesia, per ottener la quale è necessario tutto un lavoro di potenziamento e intensificazione dell'ispirazione attraverso l'urto di essa contro un elemento (linguistico, metrico ecc.), che le resista. Nessuna traccia in Bremond di questa idea. Ed è naturale che così fosse. Chi, come lui, vede nell'arte un fenomeno in fondo religioso, mistico, non poteva accettare una poetica, come quella di Valéry, che fa del lavoro artistico un umano (cioè vo-

lontario e riflesso) sfruttamento di un dato materiale (l'ispirazione) senza di cui non c'è arte, ma che da solo non basta a far arte, così come senza acqua non c'è sfruttamento industriale dell'acqua, ma da sola un'acqua che scorra in pianura non ha valore industriale. La poetica di Valéry sta a quella di Bremond come l'atteggiamento del tecnico industriale verso la natura sta all'atteggiamento del mistico che vede in essa un'opera divina.

XXIII.

L'ULTIMA ESTETICA DI NIETZSCHE

Assai di rado mi capita di vedere nelle dispute di estetica, fra gli autori di cui s'invoca o si discute l'autorità, fatto il nome di Nietzsche. Male. Ché anche in estetica come in tante altre cose Nietzsche ha ancora molto da insegnarci. Anche in estetica, come dappertutto, Nietzsche ha anticipato di mezzo secolo il senso e il concetto che noi abbiamo dell'arte e del bello. L'ultimo Nietzsche, intendo, quello di *Volontà di potenza* e degli ultimissimi scritti.

Che cosa è l'arte per l'ultimo Nietzsche? Essa è essenzialmente uno stato di ebbrezza, di esaltazione, di entusiasmo. « Ogni arte possiede un effetto tonico, aumenta la forza, accende la gioia (cioè il sentimento della forza), evoca tutti i sottili ricordi dell'ebbrezza ». Correlativamente, il brutto « è ciò che toglie la forza, la impoverisce, opprime », ciò che suggerisce l'idea di degenerazione, impoverimento,

impotenza, decomposizione, dissoluzione della vita. Lo stato artistico è uno stato di pienezza, di alta potenza, di forza ascendente, e quindi di piacere, di gioia; è uno stato esplosivo che chiede di sbarazzarsi della sua esuberante tensione scaricandola sul mondo e facendo delle cose un riflesso della sua plenitudine e della sua perfezione. L'artista è tanto ricco che non chiede se non di dare, di creare, di scaricare sul mondo l'eccesso di forza che sente in sé. Perciò gli stati non artistici sono l'obbiettività, l'analisi interna scopo a sé stessa, la neutralità dello spirito verso il mondo, l'astrattività: tutti stati d'animo che corrispondono a condizioni di vacuità, di povertà, di consunzione interna, di addormentata volontà di vivere. « Gli artisti non debbono vedere niente com'è, essi debbono vedere ogni cosa più abbondante, più semplice, più forte: ecco perché è necessario che una specie di giovinezza e di primavera, una specie di ebbrezza abituale, siano loro proprie nella vita ».

Si potrebbe con maggiore semplicità e forza insistere sulla natura essenzialmente energetica attivistica fabbricatrice dell'attività artistica? Nietzsche ha visto benissimo che l'at-

tività estetica è essenzialmente costruttrice ed è costruttrice perché è energia ad alto potenziale, che chiede di scaricarsi sul mondo e rifarlo a modo suo sì che esso divenga specchio della plenitudine interna dell'artista. E che appunto perché è energia, è gioia e piacere, la gioia e il piacere essendo sempre legati all'energia, essendo il fiore dell'atto, come già diceva Aristotile. Che la caratteristica di Nietzsche sia insufficiente a distinguere ciò che è attività estetica da altre attività, non io lo negherò: ma se qualcosa è da aggiungere alla caratteristica di Nietzsche, niente è da detrarne. Se essa pecca, è solo per difetto.

Egli ha visto benissimo che l'arte è « essenzialmente l'affermazione, la benedizione, la divinizzazione dell'esistenza », o, come preferisco dire io, è vita che ama sé medesima, compiacendosi del suo puro ritmo vitale.

Egli ha compreso perfettamente che il vero « effetto dell'opera d'arte è di provocare lo stato atto a creare l'opera d'arte » cioè l'ebbrezza, l'amore della vita. E all'obbiezione che gli si può muovere partendo dal fatto che spesso l'artista assume a contenuto della sua arte oggetti ed eventi brutti, orribili, dolorosi,

egli ha risposto vittoriosamente che in tal caso ciò che piace non è l'oggetto o evento brutto come tale, ma l'energia dell'artista che se n'è resa padrona, l'amore con cui l'artista ha investito quell'oggetto od evento, e che, dunque, il piacere che l'arte ci versa nel seno è sempre piacere dell'energia, della vita ascendente, o, come direi io, dell'amore trionfante. « L'arte non è pessimista. L'arte afferma ». Semplici e grandi verità, che Nietzsche ha scoperto (o riscoperto) perché ha spostato il punto di vista dell'estetica dallo spettacolo portandolo nell'autore dell'opera d'arte. Ma è in questo spostamento che è oggi ancora la novità rivoluzionaria del suo pensiero.

Da queste premesse deriva il classicismo di Nietzsche. La grande arte è classica, secondo lui. Ma in che senso? Nel senso che lo stile classico significa essenzialmente riposo, semplificazione, riduzione, concentrazione, « reagire difficilmente, possedere una grande coscienza, nessun sentimento di lotta », e cioè potenza concentrata, ammassata, raccolta su sé, perfettamente padrona e sicura di sé e del suo atto. Uno spirito classico ha in sé tutti i desideri violenti e contradittori, ma li fa marciare di pari

passo sotto il suo giogo; è uno spirito che afferma, delimita e spinge in avanti, con freddezza lucidità durezza, con concentrazione, con odio del dettaglio e delle cose incerte e complesse, multiple e vaghe. Non sembra che Nietzsche abbia avuto come una visione radiosa e profetica dell'architettura razionale, gloria dei nostri tempi? Nietzsche non ha nessun orrore delle convenzioni, anzi afferma che alla base di ogni grande arte c'è sempre una serie di convenzioni. Perché? Ma, in fondo, perché la convenzione accettata serve alla migliore comunicazione degli spiriti. E poi perché nessun segno di forza maggiore che danzare nelle catene che uno si è lasciato mettere addosso. Paul Valéry dirà, in sostanza, qualcosa di molto diverso?

Classicismo, dunque, quello di Nietzsche, che ha in sé digerito un romanticismo esasperato o, meglio, che è esso stesso un romanticismo quintessenziato: la vera forza per lui è quella che domina e controlla sé stessa e non quella che coincide col suo scatenamento, perché quella è signora anche di sé stessa e del suo atto, e questa di sé stessa non è signora. La vera arte per Nietzsche è quella dei Greci

in cui la bellezza è conquistata con le armi alla mano su un fondo di vita selvaggia caotica furente contradittoria, domata a forza e tenuta a freno.

Ciò che manca a questa filosofia dell'arte di Nietzsche, di un gusto così sicuro e moderno e di uno sguardo così limpidamente profetico, è una netta differenziazione dell'arte dalle altre forme di vita con cui si potrebbe confondere. Ma cercando bene, qualche tratto differenziale si trova. Il bello — dice Nietzsche — aumenta la vita. Ma allora dove la sua differenza dall'utile e dal benefico? In questo, egli dice: che l'aumento del sentimento di potenza datoci dal bello può venirci non solo dalle cose (come nel caso dell'utile e del benefico) ma anche solo dalle loro immagini o simboli: è, in fondo, la distinzione kantiana. Il bello e l'arte esaltano la vita. Ma allora, dove la loro differenza dalla passione? È l'artista un gran passionale? No — risponde Nietzsche — perché il passionale vive la sua passione e l'artista la guarda vivere in lui, la spia, la sfrutta e in realtà, quando la rappresenta, non la vive più. Dal che a concludere che la esaltazione passionale è una cosa e l'ebbrezza artistica un'altra del tutto

diversa è breve il passo, che però Nietzsche non ha fatto. Egli vide lucidamente che l'arte è energia creatrice che agisce per sovrabbondanza: gli mancò di vedere che quella energia creatrice si distingue dalle altre forme di energia perché è la sola forma in cui la vita si realizza non più come bisogno dell'*altro*, quindi deficienza e dolore, ma come amore di sé, quindi autosufficienza e gioia.

Ma quando si giunge su una vetta altissima, da cui lo sguardo abbraccia e gode un immenso orizzonte, lamentare che quella vetta non sia ancora più alta e sublime è da deboli spiriti e da cuori piccini.

XXIV.

ESTETICA TEDESCA CONTEMPORANEA

Il problema centrale dell'estetica tedesca contemporanea, problema la cui sola enunciazione stupirà, senza dubbio, coloro che da noi si occupano di queste cose, è quello della separazione tra Estetica e Scienza dell'Arte. Tutta l'Estetica tedesca contemporanea ci gira intorno.

L'impostazione del problema rimonta a Conrad Fiedler. Reagendo a tutta l'estetica tedesca contemporanea e antecedente a lui, che tendeva a non vedere nell'opera d'arte che il contenuto, dimenticando che perché esso sia contenuto di un'opera d'arte è necessario ci sia un *quid* per cui l'opera d'arte è opera d'arte e quel contenuto è contenuto dell'opera d'arte, Fiedler portò in primo piano il problema della forma, ossia di ciò per cui l'opera d'arte è opera d'arte: e la forma definì come attività immediata grazie alla quale lo spirito

umano elabora le caotiche impressioni del senso e di queste fa un cosmo di pure intuizioni e di pure forme visibili. Ciò che è capitale e caratteristico nell'opera d'arte, ciò che la fa opera d'arte, non è il suo contenuto sentimentale o intellettuale, è la *visibilità* cioè la immediatezza delle intuizioni che l'artista ha creato plasmando in cosmo il caos delle sue impressioni sensibili. Con ciò Fiedler spostò il centro di gravità dell'estetica tedesca dal Bello all'Arte. L'estetica tedesca contemporanea si risente ancora della scossa che egli le diede e ancora lavora a trovare l'equilibrio.

Che cosa sia il bello, Fiedler non definì. Onde resta oscura nel suo pensiero la relazione del bello, dell'*estetico*, all'opera d'arte. In fondo, egli tendeva a staccarli del tutto. Per Fiedler, ciò che è essenziale all'arte è di darci una conoscenza immediata intuitiva: che poi da questa conoscenza immediata intuitiva ci venga un'emozione, un piacere chiamato *bellezza* importa poco. Questo piacere è un evento interno, mentre l'opera d'arte è un fatto esterno. La *bellezza* è una *speciale* emozione che ci viene da *certe* opere d'arte, uno *speciale* contenuto di alcune di esse, e limitare

l'arte al bello è limitare arbitrariamente il contenuto e il mondo dell'arte: questo, se non erro, il senso dell'oscuro e fluttuante pensiero di Fiedler.

Sulle sue orme Spitzer e Worringer, Dessoir e Volkelt lavorarono a staccare sempre più nettamente arte e bellezza, Estetica e Scienza dell'Arte. E questa corrente oggi culmina nell'opera di Emil Utitz. Riassumere per minuto quest'opera non è qui possibile e non ne varrebbe forse nemmeno la pena, perché, come tutti gli estetici tedeschi, Utitz si compiace di distinzioni minutissime e capillari e almanacca una casistica estetica terribilmente prolissa e fastidiosa. Qui basterà soltanto accennare la generale direttiva di marcia del suo pensiero.

Anche per Utitz stacco nettissimo tra bellezza e arte. « L'arte è rappresentazione di valori che mira al risveglio dell'esperienza emozionale ». Perché opera d'arte ci sia, un valore dev'essere previsto, premeditato e versato nel processo di formazione dell'opera. L'arte c'è se certi valori si rivelano al nostro sentimento grazie alla rappresentazione di essi. L'arte è interprete e rivelatrice dei valori sociali: morali, religiosi, storici, ecc. In che rapporto con

l'impressione artistica sta l'impressione estetica, il bello? Per Utitz, come per Fiedler e per i suoi predecessori, il bello è quale lo definì Kant: piacere disinteressato, quindi uno stato d'animo necessariamente calmo e armonioso. Ora, è un fatto che lo stato d'animo che ci si comunica da molte opere d'arte è tutt'altro che calmo e armonioso; è tragico, sublime, comico ecc. Negheremo allora che quelle opere siano opere d'arte? Sarebbe assurdo. Riconosciamo piuttosto che il dominio dell'*artistico* deborda infinitamente il dominio dell'*estetico* (cioè del bello), che la Scienza dell'Arte è una cosa e l'Estetica ne è un'altra, che il giudizio artistico è un complesso in cui il momento estetico non è che un momento, e spesso nemmeno il principale, che la bellezza non è il maggior valore che l'opera d'arte può comunicarci. L'esperienza artistica non è conoscenza (che è sempre scienza), è godimento, cioè sentimento. Ma questo sentimento che l'opera di arte versa in noi non è tutto e solo e sempre estetico, non è tutto e solo e sempre bellezza. In che rapporto esso sia con gli altri componenti dell'esperienza artistica, rimane nel pensiero di Utitz alquanto oscuro: per lui, ora il bello è

un contenuto come gli altri, che può esserci o no; ora è un elemento necessario ma coordinato agli altri; ora è l'elemento necessario e dominante nel senso che è solo grazie ad esso che i valori extra-estetici (nazionali, morali, religiosi ecc.) dell'opera d'arte si rivelano e funzionano, come a dire la luce senza della quale quei valori non sono visibili. E quest'ultima sembra essere la sua opinione dominante.

Su questa strada sembra difficile evitare la conclusione cui è giunto un altro estetico di questa scuola, Riccardo Müller-Freienfels: definito come *estetico*, come bello, solo quello speciale stato d'animo che è il piacere disinteressato, nella creazione dell'opera d'arte è estetico il punto di partenza (l'emozione che mette in moto l'artista), è estetico il punto di arrivo (l'emozione che l'opera d'arte compiuta versa in seno a chi viene a contatto con essa), ma il processo stesso della creazione non è estetico perché è pratico, perché serve a qualcosa che è fuori di esso, perché non è disinteressato. Perciò appunto è impossibile distinguere con precisione arte da mestiere, tecnica da creazione artistica.

A questi ingegnosi teorici mi sembra sia da obbiettare in primo luogo che essi si fanno un'idea troppo ristretta del bello, dell'*estetico*. Essi confermano quello che su tal proposito, e prima di conoscerne l'opera, io scrivevo nella mia *Estetica*: la parola *bello* sembra inadeguata oramai ad abbracciare la totalità degli stati d'animo che ci possono essere versati da un'opera d'arte. Ci sono infinite opere d'arte che ci comunicano impressioni indubbiamente positive e magari intense e che, nondimeno, sarebbe inesatto chiamar belle: chi non sente un certo urto interno a chiamar bellezza l'esperienza che gli viene da un romanzo di Dostojewski? *Bello* sembra non applicarsi con proprietà che a una certa sfera di contenuti emozionali versati da certe opere d'arte; *bello* sembra potersi dire legittimamente solo di opere d'arte armoniose calme ecc. E io proponevo di limitare la parola *bello* solo a questi contenuti e d'inventarne un'altra per indicare l'esperienza estetica in tutta la sua generalità. Vedo ora che la stessa preoccupazione si è imposta a questi estetici tedeschi, sebbene non possa approvare la soluzione cui si sono appigliati: quella di fare del bello (cioè, per

loro, di tutto l'*estetico*) un contenuto fra i tanti dell'opera d'arte.

Poiché, si chiami bella, si chiami estetica, si chiami come si vuole l'impressione che un'opera d'arte in quanto tale fa su noi, è solo in quanto essa produce su noi quell'impressione che i valori morali sociali religiosi ecc. di cui è pregna diventano efficienti, anche se noi non ci accorgiamo affatto che in tanto quei valori morali ecc. operano su noi in quanto l'opera d'arte è esteticamente efficiente. Poiché l'arte ha una posizione paradossale nella vita dello spirito: è arte solo in quanto essa si fa obliare dinanzi ai valori che mette in efficienza, ma quei valori non può metterli in efficienza che in quanto è arte, e il sommo dell'arte è di far dimenticare la sua esistenza di fronte alla vita che accende. Per non avere abbastanza tenuto dinanzi agli occhi questo carattere dell'opera d'arte, questi estetici tedeschi sono venuti a distinguere Estetica e Scienza dell'Arte e, in fondo, a far dell'Arte una Tecnica, un Mestiere.

E di un'altra cosa si può rimproverarli: è verissimo che, come definì Kant e dopo di lui tanti altri hanno ripetuto, bellezza, esteticità, è

piacere disinteressato, ma non è detto con ciò che piacere disinteressato sia per definizione uno stato d'animo calmo, armonioso, un po' passivo. Chi conclude così, deve per forza arrivare alla conclusione che poiché da tante opere d'arte ci si versano stati d'animo tutt'altro che calmi e armoniosi e passivi, dunque arte e bello sono concetti che non si coprono. La vita artistica è, sì, vita disinteressata, non aspirante a un fine, o, come amo dire io, autosufficiente, ma con ciò non è detto che sia passiva (una vita può essere passiva?) o necessariamente calma e armoniosa: essa può essere percorsa dalla più formidabile tempesta e lacerata dai più tremendi conflitti, e nondimeno essere vita estetica, se essa è tale che non anela a uscire da sé stessa, a saltar fuori di sé, ma di sé si compiace e gode perché si ama.

Per concludere, le soluzioni che questi ingegnosi studiosi tedeschi ci propongono sono tutt'altro che soddisfacenti, almeno a mio parere. Ma i problemi su cui essi si travagliano esistono e scottano.

* * *

L'opera recentissima di un estetico tedesco, Ferdinando Lion, sul *Segreto dell'opera d'arte* (*Das Geheimnis des Kunstwerks*), gira intorno a questa idea centrale: che l'opera d'arte si compone di elementi multipli che ne sono come le cellule viventi e che egli chiama *eidola* (idoli). Egli abolisce, o trascura, la distinzione tradizionale tra forma e contenuto, e vi sostituisce quella tra gli *eidola*, di cui ognuno ha per conto suo forma e contenuto. Sono *eidola*, per esempio, il soggetto religioso di un quadro con l'emozione che ne emana, la rassomiglianza tra i personaggi del quadro, i costumi di essi ecc. Gli *eidola* formano il *tessuto* dell'opera d'arte. Il carattere più notevole del *tessuto* è di essere composto di elementi non solo disparati, ma contraddittori. Più un'opera d'arte è bella e intensa, e più i suoi *eidola* sono in stato di tensione reciproca. Più profondo è il loro contrasto, più potente l'armonia che li unifica, e più l'opera d'arte è grande. L'arte è, dunque, nella sua essenza, una conciliazione dei contrari; *coincidentia opposi-*

torum. E non solo l'opera d'arte nella sua totalità, ma ognuno dei suoi personaggi o delle sue parti può essere (e, quando l'opera è veramente potente, è) *coincidentia oppositorum*, sintesi di contrari. E non solo gli *eidola* e il *tessuto*, ma l'anima stessa dell'artista è coincidenza di esperienze opposte e contraddittorie.

Questo concetto, se non esaurisce la definizione dell'opera d'arte, ne dà però un elemento importante. L'arte è vita, e, come ogni vita, è sintesi di forze in contrasto. E più è potente la contraddizione, più intensa l'armonia in cui essa è conciliata, e più l'opera d'arte è grande e sublime.

Da questo punto di vista si può attuare una gerarchia delle opere d'arte secondo un criterio di valori che non sia esterno, ma interno all'opera d'arte stessa. Un'opera che ignori i contrasti, i drammi, le tensioni feconde è certamente inferiore a un'opera che le conosca e le concilii in una sintesi poderosa: inferiore perché artisticamente meno intensa, meno potenziata.

Di qui, nuovo argomento per collocare al suo giusto posto l'arte che vuole tutto igno-

rare della vita evadendo in un mondo di sogno, d'irrealtà, di suggestioni ed evocazioni, di fantasticherie e simili. Un'arte simile, anche raffinata e squisita e preziosa, ignorerà le tensioni drammatiche, e non avrà da risolvere il problema di conciliarle. Ma perciò stesso sarà internamente poco intensa, poco potenziata. È perciò che, checché gli estetici arzigogolino in contrario, il buon senso si ribella a ragione a mettere sullo stesso scalino gl'*Idilli* di Teocrito e il *Don Chisciotte* di Cervantes, l'*Orlando Furioso* di Ariosto e il *Faust* di Goethe. E pure non abbiamo nominato che dei capolavori.

XXV.

L'ESTETICA DI EMERSON

Citatissimo nelle storie della letteratura e cultura nordamericana, il nome di Emerson non s'incontra mai nelle storie dell'estetica che han corso da noi. Ed è ingiustizia. Perché l'arte fu sempre uno dei temi prediletti delle sue meditazioni, e anche quantitativamente occupa buon numero di pagine delle sue opere. Non che il nome di Emerson resti legato ad una di quelle conquiste teoretiche che fanno epoca nella storia del pensiero estetico, e ne scandiscono in fasi il lungo e complesso sviluppo. Anche qui, come dappertutto altrove, Emerson non andò oltre la parte di un intelligente e sensibile divulgatore di movimenti e tendenze che gli preesistevano e ch'egli ebbe il merito di acclimatare in quella terra vergine ch'era l'America di un secolo fa. Pure l'estetica fu uno dei campi in cui il

suo pensiero raggiunse un maggior grado di maturità e di coerenza, in cui il suo abituale eclettismo fece luogo ad un vero e proprio spirito sistematico. L'estetica di Emerson merita perciò oggi ancora di ritenere l'attenzione, e non solo a titolo d'informazione erudita. E bisogna essere grati ad un esperto emersonista, Regis Michaud, di avercene dato una esposizione il più possibile coerente e sistematica (*L'Ésthétique de Emerson*, Paris, 1931) mettendo a frutto quanto sull'arte dice Emerson non solo nei saggi, ma anche nelle note sparse nei dieci volumi del suo *Giornale*.

In estetica Emerson è un intellettualista radicale. Ciò che nell'opera d'arte lo colpisce è quello che si è da noi chiamato il carattere *totale* e *cosmico* di essa. È la *totalità* e *cosmicità* dell'opera d'arte ch'egli si sforza sopra tutto di spiegare. La bellezza è per lui quel certo che per cui nel sensibile si rivela l'intelligibile, nell'individuale traluce l'universale, nella cosa singola traspare il Tutto cui essa è congiunta da infiniti invisibili fili. La beltà è « una certa qualità cosmica, il potere di suggerire delle relazioni con l'universo tutto quanto e di elevare così l'oggetto al disopra

della sua miserabile individualità ». È il Tutto che si espande e fiorisce nell'atto momentaneo che noi operiamo. Ogni opera d'arte è un universo in miniatura, un microcosmo.

Ma poste queste premesse Emerson non si sogna nemmeno di fare dell'arte qualcosa d'ingenuo, di primitivo, di immediato. Egli non esita ad affermare che il bello è funzione dell'Intelligenza, della Ragione. Chi fa del bello un cosmo, un mondo, non può esitare dinanzi alla conseguenza che, dunque, l'attività che lo conosce (o lo crea) è di natura universale, è Ragione, Intelligenza. Il genio è per Emerson il sentimento dell'universale. Ciò che fa l'artista è il dono di percepire le analogie, le « corrispondenze », i rapporti universali che uniscono tutte le cose fra loro e con l'Universo, di afferrare in un punto i riflessi delle armonie universali. L'immaginazione è il potere di mostrarci che tutte le cose possono cambiarsi in altre. L'arte per Emerson è metafora appunto perché la metafora presuppone la sostituibilità di una cosa da tutte le altre. Siamo, come si vede, nell'orbita della concezione romantica dell'arte come la formularono Schelling, Hegel, Gioberti, Scho-

penhauer, ma con più decisa accentuazione intellettualistica.

Chi fa dell'arte la conoscenza dell'universale nel particolare non può indietreggiare dinanzi alla conclusione che il soggetto che conosce artisticamente è soggetto universale, che l'artista, in quanto artista, è spirito universale. Emerson afferma addirittura che chi conosce e opera nell'artista è lo Spirito Universale, che l'artista è un puro strumento e servo e medium di esso, che ogni opera d'arte è una manifestazione più o meno pura di esso, che « l'arte dev'essere un complemento della Natura e strettamente subordinata ad essa ». Donde quest'altra conseguenza, più originale: che, dunque, in quanto opera di Dio, l'arte non ha niente a che fare con la fantasia, essendo espressione e traduzione di aspirazioni e bisogni primordiali e collettivi e di sentimenti umani superiori: entusiasmo, amore, religione, patriottismo. La vera arte non ha nulla d'arbitrario, di capriccioso, di individuale: ha in sé alcunché di necessitato, di coatto, di comandato dal di dentro. È qui per lui la vera distinzione fra classico e romantico: « L'arte classica è l'*arte di neces-*

sità, l'arte *organica*; la moderna o la romantica porta il sigillo del capriccio e del caso... l'altra porta in sé la sua legge e la sua necessità ».

L'arte veramente classica, l'arte veramente arte, avendo in sé un principio di necessità è sempre l'arte del suo tempo: è sempre nuova e originale. L'arte di imitazione non avendo in sé necessità alcuna, non è arte vera.

È questo vivissimo senso della necessità, dell'organicità, della originalità, della contemporaneità, come caratteristiche della grande e vera arte che suggerisce ad Emerson alcuni dei suoi pensieri più acuti e profetici sullo svolgimento delle arti nel nuovo corso della civiltà e in America. Uno dei primi, egli ha sentito che in una civiltà che si annunziava come essenzialmente industriale e tecnica, l'arte non poteva né ignorare né disprezzare i prodotti dell'attività utilitaria dell'uomo; che l'arte futura avrebbe sparso la luce della bellezza sui prodotti dell'Economia; che i tempi nuovi volevano la fusione dell'arte industriale con le arti belle. Egli salutò con entusiasmo i primi albori della nuova architettura

americana e oggi sarebbe in prima linea con i razionalisti.

La debolezza della posizione di Emerson è che dal suo punto di vista è impossibile distinguere l'arte da altre forme dell'attività spirituale. Se l'arte è prodotto di Dio, dello Spirito Universale, della Superanima, della Natura (tutti sinonimi per Emerson) operanti nell'uomo, come distinguerla dalla Scienza, dalla Morale? E, infatti, Emerson finisce per proclamare l'identità della sacrosanta triade Bello, Vero, Buono, per far dell'arte la via del ritorno alla celeste patria caduta, parla di bello intellettuale, di bello morale, proclama la necessità che l'arte si dissolva nella vita vissuta moralmente, e simili venerabili e arcaici filosofemi, amalgama di romanticismo e di platonismo.

Maggiore modernità e novità ha il suo pensiero quand'egli insiste sulla natura attivistica dell'arte. Attraverso l'arte — egli dice — noi partecipiamo alla superiore creatività dello Spirito, della Natura. La gioia che ci dà l'opera d'arte è la gioia della creazione. L'arte ci dà ali alle spalle, è uno sport o ginnastica superiore. L'opera d'arte non è la statua o il

quadro o la sinfonia o il poema, ma i gesti e le azioni che la vista o l'audizione suggerisce. In fondo, l'opera d'arte è un pretesto di esaltazione creatrice, un grido di gioia perché l'opera della Creazione ricomincia. La bellezza, per Emerson, è più che la forma, è il senso del momento di transizione nel quale la forma concreta è pronta a fluire in altre forme. È il senso dell'atto più che della forma, è il senso del fluire, dello scorrere, del divenire universale. C'è perfino nel vecchio Emerson il presagio, e più del presagio, della teoria psicanalitica, che fa dell'arte lo sfogo della vita non vissuta. Egli fa sì, del poeta un profeta, un vate, un ispirato da Dio, soggetto al determinismo della Natura e della Storia, ma si affretta ad aggiungere che l'ispirazione vera, il vero pensiero, è quello che si proietta su un soggetto sensibile, si scarica in attività creatrice di oggetti, ammette e sopporta un certo controllo critico della riflessione. Dopo aver fatto dell'artista un servo di Dio, gli ridà così una certa autonomia individuale.

Saldamente radicato nel suolo del Romanticismo ottocentesco, Emerson sente i primi

soffi del secolo che viene, simile a quelle grandi piante di cui il piede è ancora immerso nelle tenebre mentre la cima già freme alla luce del nuovo giorno.

XXVI.

L'ESTETICA DI GOETHE

L'estetica è tra le parti dell'immensa opera di Goethe una delle meno studiate. Sembra incredibile, ma è proprio così. Qualcuno ha addirittura espresso il dubbio che le idee di Goethe sull'arte si lascino mai ridurre a sistema, tanto appaiono disorganiche, frammentarie e incoerenti. Forse, l'incoerenza e la frammentarietà appariranno meno grandi se a tentare la sistemazione di quelle idee facciamo centro in una di esse che nel mondo ideale di Goethe ha importanza di primo piano: l'idea di *simbolo*.

È in una lettera da Francoforte il 16 agosto 1797 che Goethe si sforza per la prima volta di definire ciò che egli intende per *simbolo*. Ci sono oggetti — egli scrive — che sono *casi eminenti* «caratteristici per la ricchezza dei tratti che presentano; che appaiono

come i rappresentanti di molti altri, implicano una certa totalità, comandano una certa serie, evocano nel mio spirito dell'analogo e del differente, e si arrogano così, dal di fuori come dal di dentro, dei titoli ad una certa unità ed universalità ». La nozione si precisa in un trattatello da lui composto il 13 ottobre 1797 e pubblicato nel 1806 su *Gli oggetti delle arti plastiche.*

Gli oggetti delle arti plastiche sono essenzialmente dotati dei caratteri di generalità, importanza, idealità. In una parola, sono essenzialmente *simbolici.* C'è un modo di prendere gli oggetti tale che « spogliati di ogni carattere volgare o individuale, essi non hanno bisogno dell'elaborazione da parte dell'artista per divenire opere d'arte, ma vengono incontro a questa elaborazione, grazie alle loro qualità di oggetto perfettamente formato. Nella creazione del *simbolo* natura e spirito umano collaborano. Il *simbolo* nasce da un incontro della natura e dello spirito, da una collaborazione dell'uomo con le cose. Il *simbolo* al di là di ciò che esprime o rappresenta direttamente suggerisce ciò che esso fa intravedere indirettamente. Qui la sua profonda

distinzione dall'allegoria. L'allegoria per Goethe esprime direttamente ciò che il *simbolo* suggerisce indirettamente. Essa distrugge ogni interesse all'oggetto sensibile rappresentato. Oggi diremmo che l'allegoria è astratta e di origine e natura tutta riflessa e intellettuale.

Verso il 1824, ritornando sulla questione, Goethe scrive in un aforisma: « Altro è per il poeta cercare il particolare che corrisponde al generale, altro vedere intuitivamente il generale nel particolare. Dalla prima di queste attitudini nasce l'allegoria, ove il particolare non ha valore che come esempio del generale; la seconda attitudine, al contrario, è la natura stessa della poesia; essa esprime una cosa particolare senza pensare al generale, o senza farvi pensare espressamente. Ma chi accoglie in sé in modo vivo quel particolare accoglie per di più anche il generale, senza rendersene conto, o, almeno, se se ne rende conto, non è che più tardi » (*Aforismi*, ed. Hempel, 363).

E altrove, precisando e riecheggiando le distinzioni kantiane, aggiunge che nell'allegoria il concetto è trasformato in immagine in modo tale che nella immagine può essere

afferrato in maniera precisa, completa ed esprimibile, mentre ciò che il *simbolo* trasforma in immagine non è un concetto, ma un'idea, in modo che l'idea chiusa nell'immagine resta dotata di potenza d'azione infinita, inaccessibile e inesprimibile » (*Aforismi*, 792-3). Perciò, aggiunge altrove, i più bei *simboli* sono quelli che si prestano a un'interpretazione multipla, mentre l'elemento figurativo resta lo stesso.

Tutta questa dottrina del *simbolo* risulterà più chiara se l'inquadriamo nella generale visione che Goethe ha della vita e del mondo (sulla quale cfr. il mio libretto *Etica di Goethe*, Roma, Maglione, 1932). Per Goethe la natura visibile è il corpo di un invisibile regno di forze animate e di spiriti che ne sono l'anima. Lo sguardo volgare coglie l'esteriorità morta dei fenomeni. Ma dietro di essa l'occhio illuminato dall'intuizione sa cogliere le forze spirituali all'opera. Nella realtà queste forze segretamente operanti dietro le apparenze delle cose, disturbate come sono dall'azione contemporanea di forze opposte, riescono assai raramente a condurre a compimento l'opera loro, a incarnare tutta quanta la loro idea.

L'artista non solo coglie la forza nel fenomeno, il generale nel particolare, ma, completando e perfezionando l'opera della natura porta a termine ciò che la natura lascia spesso allo stato di abbozzo e di frammento. Il bello, in fondo, non è per Goethe che un oggetto di natura nel quale, a differenza che negli oggetti reali, la forza segreta che lo anima ha potuto totalmente esplicarsi. Perciò il supremo compito dell'arte è « di dare mediante l'apparenza l'illusione di una più alta realtà ». Nella grande e vera opera d'arte si conciliano così in unità idealismo e realismo. Figlia della natura, essa supera la madre, ma operando nella stessa direzione e secondo gli stessi principî: in essa « ogni arbitrio, ogni finzione cade; là è necessità; là è Dio ». Là è sopratutto vita: vita che l'intelletto non riesce a imprigionare nei suoi concetti, perché è fluida e indefinita, ma che l'intuizione afferra, lo sguardo geniale coglie.

L'arte assurge così a importanza eccezionale. Perché il vero non potendo mai da noi essere conosciuto direttamente, ma solo simbolicamente, in fenomeni particolari e affini, ne deriva che non solo arte e scienza sono

sostanzialmente della stessa stoffa, ma anche che è l'arte e non la filosofia che ci dà accesso al mistero del mondo. È costruendo, o, per meglio dire, estraendo simboli che l'artista si fa mediatore tra l'infinito e il finito, tra l'invisibile e il visibile. « Verità suprema e nessuna traccia di realtà »: tale il segno della grande arte per Goethe. « Divinizzare l'umano e non umanizzare il divino »: tale la sua legge.

Questa, nelle linee capitali, l'estetica di Goethe. Estetica di un'arte razionale e classica, avversa all'individuale, al raro, al morboso, al mostruoso.

L'influsso che essa ha esercitato sull'arte, sull'estetica, sulla filosofia in genere dell'età romantica è incalcolabile. D'altra parte, i suoi difetti appaiono ben chiari. È, in fondo, un'estetica meditata tenendo l'occhio alla scultura classica, e, infatti, gli esempi a cui Goethe si richiama con predilezione sono quelli delle arti plastiche. Essa fa, sì, dell'arte la rivale della natura, figlia che supera, sì, la madre, in quanto prosegue il lavoro abbozzato dalla madre e lo porta a compimento, ma anche lo presuppone come sua condizione. L'arte è così

asservita alla natura, l'attività artistica alla realtà. Dove finisca la scienza e dove cominci l'arte, nemmeno questo è dato vedere con precisione nell'estetica goethiana. Entrambe sono figlie dell'intuizione geniale che afferra sotto le apparenze le forze vive all'opera, i confini netti fra le due non si lasciano tracciare, e meno che mai da Goethe, il cui genio fu sempre avverso alle rigide delimitazioni intellettuali.

Il residuo prezioso che l'estetica di Goethe ci lascia ancor oggi in mano è questo: che l'opera d'arte non è né gioco né ammaestramento né travestimento di concetti né contemplazione passiva, ma è natura, anzi natura più vera e più alta della natura naturale, e cioè è vita, ossia attività che esplica senza residuo tutta la sua energia interiore e che supera l'incompletezza e la frammentazione del mondo empirico.

Qual'è la forza in grazia della quale l'attività che è la natura riesce a superare il piano della contraddizione e della frammentazione, ed a portarsi sul piano in cui si può esplicare senza ostacoli e fino in fondo tutta la sua energia? Cosa è ciò in forza di cui l'attività che

è la natura diventa l'attività che è l'arte? Questo, Goethe non seppe mai dirci, e, in fondo, non si propose mai nemmeno il problema. È qui il limite delle sue geniali considerazioni sull'arte.

XXVII.

L'ESTETICA DI PASCOLI

I fedeli dell'Estetica della pura intuizione non hanno mai avuto troppa tenerezza per Pascoli, colpevole come poeta ai loro occhi di lasciarsi troppo andare a seguire la voce del cuore e di troppo poco adoperare lo fren dell'arte. Io non voglio qui difendere Pascoli poeta, che si difende da sé. Voglio solo protestare contro lo spettacolo di inumana ingratitudine che dànno a suo riguardo i fedeli dell'Estetica della pura intuizione. I quali dovrebbero venerare in Pascoli un maestro, se non di poesia, almeno di estetica. Poiché tutte le tesi essenziali dell'Estetica della pura intuizione, *tutte*, sino alle cosiddette « ultimissime conquiste del pensiero estetico modernissimo » si trovano anticipate e formulate dal vecchio poeta in quel suo scritto sul *Fanciul-*

lino molto citato ma pochissimo letto. E, di più, formulate con perfetta coscienza del loro significato e con perfetta articolazione logica. Niente di più facile che dimostrare questa mia affermazione.

L'estetica del *Fanciullino* è, come quella della pura intuizione (sulla quale ha una incontestabile priorità cronologica, l'essenziale del *Fanciullino* essendo apparso nel *Marzocco* del 1897) una estetica nettamente e risolutamente romantica. Essa concepisce la poesia come l'opera del fanciullo eterno che è nell'uomo « che vede tutto con maraviglia, tutto come per la prima volta », agli occhi del quale, semplici e nuovi, il mondo appare nuovo. Posizione non originale, essenziale all'estetica romantica da Vico in poi.

La si trova formulata con tutta nettezza in Novalis e nei romantici tedeschi, in Coleridge e nei romantici inglesi, e in uno scritto di De Sanctis del 1881: « Esso (il fanciullo) è l'ideale attonito, inconsapevole, *pur mò nato*, il primo schizzo, in cui si riflette e si forma la stoffa del grande artista. Dice Platone, che il bambino è ricordevole; io dico che ricorde-

vole è l'artista, perché nessun grande artista è veramente che non senta in sé del bambino. E il bambino è quella bonomia e semplicità, che si chiama il segreto del genio, e rende amabile e ingenuo il lavoro della creazione. Dunque, festeggiamo il bambino, valorosi poeti ed artisti, pensando che, se il bambino muore nell'uomo, sopravvive nell'arte ». Dove — come osserva il prof. Giovanni Calò cui debbo la citazione — « la corrispondenza colla teoria pascoliana del *Fanciullino* è evidente ». Col che non è detto che Pascoli la dovesse a De Sanctis: essa, come ho detto, è conseguenza tipica della posizione romantica comune a entrambi.

Non nuova, insita com'è alla logica stessa di essa, l'affermazione che Pascoli fa della natura essenzialmente poetica dei primi uomini: se la poesia è la fanciullezza dell'uomo, è lógico concludere che i primi uomini, fanciullezza del genere umano, erano poeti. Più relativamente inedita è la distinzione che Pascoli traccia tra *fantasia* e *sentimento poetico*: la poesia è « trovare nelle cose... il loro sorriso e la loro lacrima », la fantasia, cioè la facoltà che ci porta fuori del reale, può essere, sì,

mossa e animata dal sentimento poetico, ma non lo è essenzialmente, se no (aggiungo io) ogni romanzo poliziesco sarebbe opera poetica. Distinzione che arieggia quella celebre di De Sanctis tra *immaginazione* e *fantasia*, dove (è bene avvertirlo per evitare equivoci) ciò che De Sanctis chiama *immaginazione* corrisponde a ciò che Pascoli chiama *fantasia* e ciò che De Sanctis chiama *fantasia* corrisponde a ciò che Pascoli chiama *sentimento poetico*. La terminologia di Pascoli ci sembra però più comoda di quella di De Sanctis, più conforme all'uso della lingua e al buon senso, che si è sempre rifiutato d'identificare senz'altro poesia e fantasia.

Con non minore semplicità Pascoli traccia la linea divisoria tra la poesia e le altre attività dello spirito. L'arte — egli dice — non mira a convincere di cosa di cui non si era prima convinti (non è pensiero), né a persuadere a cosa che non era prima nella volontà (non è volontà): l'arte è dire in modo schietto e semplice quello che il *fanciullino* vede in modo schietto e semplice, ed è paga quando chi ode e vede sente anche lui in modo schietto e semplice. Anzi, aggiunge Pascoli profonda-

mente, nemmeno questo il *fanciullino* vuole ché, in realtà, nulla egli vuole se non solo il diletto che cava da quella sua visione e sentimento: l'arte, direi io, non vuole nulla perché è autosufficienza e gioia. Nemmeno migliorare gli uomini o risanare i mali della società vuole il *fanciullino*: gli uomini egli li migliora col fatto, facendo meglio amare la patria, la famiglia, l'umanità, dicendo nel momento buono la parola che tutti attendono e invocano e nessuno saprebbe dire.

Nessuna confusione quindi tra *poesia* e *oratoria*: il poeta, afferma Pascoli, dice sempre quello che vede; l'oratore no: l'oratore dice quello che gli piace e come gli piace, dice altrimenti da quello che sa come si dice. Il *fanciullino* illumina, l'oratore abbaglia. Il *fanciullino* vuole che si veda meglio, l'oratore è uomo scaltro che si propone di rubare la volontà a uomini non meno scaltri: il *fanciullino* invece parla da fanciullo ingenuo a fanciulli ingenui. Dopo di che, si neghi pure che la distinzione del *poetico* dal *logico* e dal *pratico* e la caratterizzazione del *poetico* come *non pratico* e dell'*oratoria* come essenzialmente *pratica*, sudata e vantata conquista del « pen-

siero estetico modernissimo » senza tanti sudori né tanti vanti l'aveva formulata prima l'afilosofico Pascoli!

Così come aveva conquistato senza tanti stenti tante altre posizioni avanzate dell'« estetica ultramoderna ». Questa afferma che l'arte non progredisce: e Pascoli diceva con tutta chiarezza lo stesso: « se voi fate ora una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono. La poesia non si evolve e involve, non cresce o diminuisce; è una luce o un fuoco che è sempre quella luce e quel fuoco: i quali, quando appariscono, illuminano e scaldano ora come una volta, e in quel modo stesso ».

Con fatiche inenarrabili l'estetica modernissima è giunta a formulare il concetto di *poesia pura*, tutta e solo poesia, e a negare che *poesia pura* possa essere se non di breve durata e di breve fiato. Pascoli dice le stessissime cose, come le avevano già dette Leopardi e Poe (dal quale ultimo egli forse le deriva). Egli distingue la *poesia pura* da quella *applicata* dei grandi poemi, grandi drammi e grandi romanzi: e nega che in questi oceani vi possano essere più che piccole e rare perle di

poesia pura. La Divina Commedia per lui è un grande oceano perlifero: ma per quante perle contenga, contiene assai più acqua, cioè non poesia.

Non solo dunque l'Estetica della pura intuizione nulla aggiunge di nuovo a Pascoli, ma questi, guidato da un sano istinto, giunge a evitare qualche trabocchetto in cui quella va a cadere. L'Estetica della pura intuizione fa dell'arte l'intuizione di una passione realmente provata dall'uomo poeta (e non si accorge che così annulla alla radice la da lei asserita ingenuità del poeta): Pascoli, assai più profondamente e logicamente, dalla tesi che la poesia è l'opera del *fanciullino* che è nell'uomo ma che non è tutto l'uomo trae la conseguenza che, dunque, tra artista e uomo può non esservi omogeneità, che l'uomo può essere un masnadiero « e aver dentro di sé un fanciullo che gli vanti le delizie della pace e dell'innocenza, e la casa dove non deve più riposare, e la chiesa dove non sa più pregare ». Distinzione tra arte e vita che, forse, balenò a Pascoli anche là dove dice del sentimento poetico che « esso pone un soave e leggiadro freno all'instancabile desiderio, il quale ci fa

perpetuamente correre con infelice ansia per la via della felicità »: frase che in ogni modo mostra che la natura *catartica* della poesia, altra *conquista* dell'estetica moderna e modernissima, anch'essa fu affermata da Pascoli.

XXVIII.

LA POETICA DI PROUST

Nelle riflessioni di Marcel Proust sull'arte, si possono distinguere tre correnti d'idee.

La prima si potrebbe chiamare la corrente *platonica* e *plotiniana*. Essa concepisce l'arte come il mezzo di passare dal mondo delle apparenze al mondo delle realtà, che quelle celano e svelano insieme. L'artista fa dell'apparenza sensibile il simbolo di un mondo di leggi e di essenze eterne e invisibili. Esse sono nascoste dietro le apparenze. L'artista è tale in quanto riesce a captare quelle leggi, quelle essenze, ed a farle brillare al disopra del nostro mondo. È in questo senso che Proust nega che l'invenzione, la fantasia, l'immaginazione siano necessarie all'arte e che parla dell'arte come di un atteggiamento di necessaria sommessione ad una realtà superiore, che l'artista traduce e non inventa, scopre e non crea, ricorda e non fabbrica.

La seconda corrente si potrebbe chiamare la corrente *bergsoniana*. Per essa l'arte consiste essenzialmente nell'atto di vedere il mondo con occhi vergini e nuovi, sgombri dalle convenzioni e dagli schemi della vita pratica e dell'intelligenza utilitaria. L'intelligenza, l'abitudine, l'interesse nascondono sotto uno spesso strato pratico le impressioni genuine. Per ritrovarle, lo scrittore deve disfare quelle sovrapposizioni, distruggere la menzogna della comune visione delle cose, dissociare le associazioni cristallizzate dall'abitudine. La vera opera d'arte rompe le abitudini, distrugge gli automatismi, eccita a vedere il reale in modo attivo. L'artista non solo vede il mondo in modo originale, con occhi tutti suoi, ma anche presta agli altri gli occhi con i quali egli vede il mondo. L'arte è il solo modo che l'uomo abbia trovato finora per vedere il mondo con gli occhi degli altri. L'arte è essenzialmente originalità.

È per questo che senza impressioni profonde, vissute, non c'è arte vera. Perché solo quelle impressioni sono veramente nostre, solo esse sono avvolte dall'oscurità feconda della vita. Solo ciò che col nostro sforzo ti-

riamo dalla oscurità profonda ch'è in noi, è veramente nostro. Ciò che non abbiamo avuto da decifrare col nostro sforzo personale, ciò che era già chiaro prima di noi, non è nostro.

Le idee dell'intelligenza pura hanno una verità logica, una verità possibile, ma non sappiamo se sono vere, reali. Solo l'impressione è criterio di verità, solo essa dà ai sogni dell'immaginazione il peso della realtà. Solo quelle impressioni sono reali senza essere attuali, ideali senza essere astratte.

Ma né la corrente *platonica* né la corrente *bergsoniana* — a nostro parere — esauriscono la vera originalità dell'estetica di Proust. Fu grave errore di quanti prima di noi si sono occupati delle idee di Proust sull'arte di non distinguere abbastanza in esse quello ch'egli deve ad altri maestri da quello ch'è veramente e propriamente suo, di trattare le sue idee sull'arte come un blocco monolitico, senza sceverare nettamente dalle correnti che vi confluiscono quello ch'è il suo apporto originale di pensatore. In che cosa questo consiste? Cerchiamo di vederlo.

* * *

L'odore di una tazza di thè, il tintinnio di un cucchiaio contro la tazza, l'avvertenza di una disuguaglianza del pavimento, sensazioni presenti attuali vive che ne richiamano altre perfettamente identiche, vissute nel tempo passato: è da queste rare e fuggitive impressioni primigenie, è da queste *macchie*, è da queste cellule germinali che — a quanto Marcel Proust afferma — si sviluppa e vien su la maestosa foresta dei diciotto volumi di *À la recherche du temps perdu* e di *Le temps retrouvé*.

Come mai da così infime sensazioni, destituite a prima vista di qualunque valore intellettuale, poté svilupparsi così densa e folta folla di eventi e di personaggi? Che hanno in sé di caratteristico quelle sensazioni, che valga a spiegarne l'inaudita fecondità spirituale? Lo stesso Proust si è posto il problema. La risposta ch'egli dà contiene in pari tempo il segreto della sua arte e il segreto della sua filosofia dell'arte. Come quasi tutti i grandi

artisti contemporanei, Proust ha riflettuto sul mistero dell'arte, ed ha un'acutissima coscienza critica del procedimento della creazione artistica.

Un odore, un suono, un'impressione tattile — abbiamo detto — rievocano dalle tenebre dell'oblio una identica impressione provata nel passato. Con ciò non è detto tutto. Ciò che veramente risorge dalle tenebre del passato non è la sensazione identica a quella attuale e presente, nella sua singolarità e nel suo isolamento: è tutta la *tranche* di vita che lo spirito viveva quando quella sensazione fu vissuta; è tutta la vita cui quella sensazione era congiunta da infiniti invisibili fili che risorge con essa e grazie ad essa dal gorgo del tempo che fu.

Più profondo fu l'oblio in cui quella sensazione (e la vita con essa congiunta) discese, più integra e completa è la sua risurrezione. L'oblio isolò e preservò nella sua purezza quella sensazione e la vita con essa congiunta: fu per essa, insieme, e morte e bagno di giovinezza.

Quando quella sensazione (odore di una tazza di tè, percezione di suono ecc.) fu pro-

vata per la prima volta, non diede nessuna particolare gioia e beatitudine allo spirito che la provava. E nessuna gioia e beatitudine lo spirito proverebbe se oggi per la prima volta avvertisse quella sensazione di suono o di odore. È il rivivere nella presente sensazione la identica sensazione passata e tutta la vita congiunta con essa, è il vivere nella percezione il ricordo, che genera quella felicità, quella beatitudine profonda. Perché? È qui il problema centrale dell'arte e della filosofia dell'arte di Marcel Proust.

Lo spirito è beato — questa la risposta di Marcel Proust — perché in quell'atto involontario, spontaneo di percezione che è ricordo, di ricordo che è percezione, egli vive, insieme, nel presente e nel passato, e, cioè, in realtà, è fuori del passato e del presente, è fuori del tempo, è nell'eternità. La morte è vinta. Il suo spettro è esorcizzato. Un essere nasce, che vive fuori del tempo, che non si cura dell'avvenire, che non si preoccupa dell'azione. Il momento della percezione, il presente puro che scorre e passa senza tregua, è azione, quindi è imperfezione: di per sé, non dà gioia. La considerazione volontaria del pas-

sato come passato è opera dell'intelligenza che analizza, frammenta, disseca: nemmeno essa dà gioia. L'attesa dell'avvenire che la volontà costruisce con i frammenti del passato, dei quali non conserva se non quel tanto che conviene ai suoi fini, non dà gioia neppure essa. Cosa, dunque, dà gioia? Una vita che è vissuta insieme nel presente e nel passato, che, conservando tutta la sua concretezza, tutto il suo profumo, tutto il suo sapore, tutta la sua corposità, tutta la sua ineffabile individualità, così come quando si produsse per la prima volta, così come quando fu presente, è passato, cioè non vive più, non scorre più, non è più azione, non tende più a uno scopo, a una mèta.

È solo in questa singolare esperienza nella quale presente e passato confluiscono a formare un'unità, che l'uomo gusta una pienezza e una gioia assolute, perché solo in quell'esperienza la vita si attua non come azione (cioè, dice Proust, come imperfezione) ma come vita che non ha nulla da desiderare oltre sé stessa e perciò è gioia assoluta. Solo nell'arte l'uomo sfugge all'incessante fluire del tempo e partecipa per un attimo alla intemporale eter-

nità. Il vero paradiso è quello perduto e ritrovato.

Ma, per il fatto stesso di gustarla fuori del tempo, la sensazione — come la chiama Proust: noi la chiameremmo la vita affrancata e liberata — si depura di ogni contingenza, limitatezza e finitezza, si attua come vita ch'è individuale e universale insieme. È quello che Proust vuole intendere quando insiste su ciò che la sensazione perduta e ritrovata ha di generale, di universale, è qui il punto di passaggio dallo estremo impressionismo al classicismo di Proust. È qui dove il suo pensiero s'innesta col suo cosidetto platonismo.

Riconducendo l'arte alla sensazione-ricordo, Proust non ebbe però mai in mente di farne qualcosa di puramente passivo che si ha o non si ha, e quando si ha, non c'è altro da fare. Al contrario, Proust ha un senso profondo della natura attivistica e creatrice dell'esperienza artistica. Innanzi tutto, quando lo scrittore (l'estetica di Proust è essenzialmente una poetica: ma quanto egli dice della letteratura si lascia senza difficoltà trasferire ad altre arti) percepisce, percepisce da scrittore

e non da uomo comune. Omette certe cose, ne fissa certe altre, osserva nel particolare il generale ecc. Rivivendo poi le passate percezioni, lo scrittore le amalgama, le fonde, le rende generali. Se il ricordo — dice Proust — è il tempo ritrovato, l'arte è il tempo dominato, condensato, universalizzato in eternità. Né quel ritorno alle profondità in cui consiste l'arte si opera senza lavoro e senza difficoltà.

Questa, nelle linee principali, l'estetica veramente *proustiana* di Proust. Essa ha un senso acutissimo, profondo dell'arte come di una vita ch'è piena, concreta, individuale e pure non vive più, non è presente, non è azione, è — dice Proust — passato, ricordo, contemplazione, e perciò appunto, chiusa com'è in sé stessa, di nulla avendo bisogno, tutto avendo in sé, è pienezza, autosufficienza, gioia assoluta. Così noi definimmo l'arte nell'*Estetica* e non è senza grande soddisfazione che, in seguito, studiando da vicino l'estetica di Proust, ritrovammo nell'opera del grande scrittore francese tutte le tesi essenziali del nostro libro. Fra gli artisti del nostro tempo che hanno meditato sull'arte, nessuno

— forse — crediamo, è giunto a sfiorarne così da vicino il mistero come il grande poeta del tempo perduto e ritrovato (1).

(1) Cfr. soprattutto le pp. 1-80 del II vol. di *Le temps retrouvé* (Paris, N. R. F.).

XXIX.

LA POETICA DI RILKE

Chi studi le estetiche degli artisti è tratto a fare una distinzione, di cui non sempre i critici hanno netta e chiara coscienza. V'è un'estetica, implicita nell'opera d'arte di ciascun artista veramente degno del nome, diffusa nel corpo dell'opera d'arte come l'anima nell'organismo, sangue e soffio di questo. E v'è un'estetica che è la somma di quanto l'artista ha più o meno chiaramente, più o meno distintamente pensato sulla natura e sui procedimenti dell'arte. Non sempre quelle due estetiche coincidono: è raro, anzi, che coincidano perfettamente. Ci sono stati artisti i quali hanno pensato sull'arte in un modo smentito in pieno dall'arte che realmente, effettivamente hanno realizzato. Ce ne sono stati altri, invece, meno numerosi, i quali hanno pensato sull'arte in un modo che è l'esatta traduzione in termini di teoria del-

l'arte che effettivamente essi hanno operato. Ma, di solito, negli artisti di ampio respiro, le due estetiche tendono a coincidere, se anche non coincidono poi effettivamente del tutto: tra l'estetica che l'artista realizza con la sua opera e quella ch'egli professa c'è un certo intervallo, un certo stacco, un certo margine, che tende, sì, al limite, a scomparire, ma non scompare mai completamente. È dovere del critico di non confondere le due estetiche, di non applicare al vivo corpo dell'opera d'arte, per rendersene conto, l'estetica che l'artista ha ricevuto passivamente da altri e che non compenetra effettivamente di sé il corpo dell'opera d'arte, e le rimane esteriore come un pezzo di pelle morta sulla viva carne.

Rainer Maria Rilke è dei pochissimi artisti nei quali tra l'estetica che ha professato e quella che ha di fatto incorporato nell'opera sua c'è adeguazione piena ed intera. Naturalmente, ci guarderemo bene dal chiedere a Rilke un corpo saldamente articolato e connesso di pensieri sull'arte. Tanto, di solito, gli artisti non dànno, e non possono dare. E meno di tutti un poeta come Rilke, la cui *forma mentis* era radicalmente negata ad ogni orga-

nizzazione sistematica in termini di chiara e distinta riflessione logica. Ci guarderemo bene dal comprimere nel rigido guscio di un sistema i pensieri che Rilke ci porge sull'arte, ancor legati all'umida matrice della sua tremante sensibilità lirica. Ciò non toglie che attribuiamo ad essi un valore teoretico assai superiore a quello di certi sistemi di estetica tanto ricchi di terminologia filosofica quanto poveri di esperienza d'arte.

Rilke ha nettissima coscienza della radicale antinomia che c'è fra arte e vita. L'arte è una cosa, la vita un'altra. L'arte è un modo di vivere che non ha nulla da fare con quell'altro modo di vivere che è detto vita. Ma per questo appunto il miglior modo di prepararsi all'arte è vivere: e guai a mescolare insieme quei due modi di vita. « In ogni mestiere pratico si è molto più prossimi a un tal modo di vivere (*l'arte*) che non nelle professioni semiartistiche le quali, pur rispecchiando l'arte da vicino, praticamente smentiscono e intaccano la sostanza stessa dell'arte. Avviene così nel giornalismo, in quasi tutta la critica, e, insomma, nei tre quarti di ciò che si chiama e che pretende d'essere letteratura ».

L'arte, perciò, non è affatto espressione di sentimenti, secondo una vulgata teoria: i sentimenti (e la loro espressione) sono una cosa; l'arte un'altra. « O antica maledizione dei poeti — esclama Rilke — che solo si lagnano quando vorrebbero, invece, esprimere; che ognora discettano sui propri sentimenti, invece di crearli; che ritengono di poter levare in poesia querele ed osanna intorno a tutto ciò ch'è in loro di triste o di gajo; e adopran la lingua, al pari di malati, per indicare e dimostrar dove soffrono invece di transustanziarsi con duro tormento nelle parole, come l'artefice d'una cattedrale s'infonde per entro l'impassibilità della pietra ».

Se non è espressione dei sentimenti, l'arte non è nemmeno imitazione della Natura. Ciò che fa la grande arte è la potenza « di ricreare la *cosa vista* in una realtà mille volte più complessa e più alta ». Ed era questa potenza che Rilke ammirava in sommo grado nei due artisti che ha amato di più e nei quali ha riconosciuto e venerato i suoi maestri: Iacobsen e Rodin.

Che cosa è dunque l'arte per Rilke? Non è facile dirlo. Il fiore della sua estetica si

trova in quel meraviglioso capitolo XIV della prima parte dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, ch'è una pagina di raffinatissima poesia ma anche di profonda visione estetica: una pagina che delizia e nutre insieme, come un frutto squisito e sostanzioso. « I versi — afferma nettamente Rilke — non sono, come tutti ritengono, sentimenti. Di questi, si giunge rapidi a un precoce possesso. I versi, sono esperienze ». Quali esperienze? Ricordi e ripensamenti di eventi, grandi e piccoli, di nostalgie e di sentimenti vissuti, di arrivi e partenze, di soste e di fughe, di gioie e di dolori. Ma ricordare non basta. Occorre che i ricordi siano dimenticati, che, emersi dall'abisso del passato, ci si sprofondino di nuovo a macerarvisi, a consumarvisi, come nel fondo del mare si macerano e si consumano i residui delle infinite creature che vi nacquero, vissero e morirono. E come da questi residui macerati, consumati, consunti si forma il *plankton*, la gelatina nutritiva di cui si alimentano le infinite creature che senza posa si aprono alla vita nel fondo buio degli oceani, così occorre che i ricordi dimenticati divengano in noi sangue, sguardo, gesto, e solo « quando non hanno

più nome e più non si distinguono dall'essere nostro, solo allora può avvenire che in un attimo rarissimo di grazia dal loro folto prorompa e si levi la prima parola di un verso. Ma tutti i versi non nacquero così. Epperò, versi non sono ».

E in una lettera da Viareggio a un amico Rilke incalza: « Essere artista... vuol dire maturare come matura l'albero, che non dà fretta ai propri succhi e se ne sta fiducioso tra le tempeste della primavera, senza temere che, dietro quelle tempeste, potrebbe anche non esser pronta a giungere l'estate. L'estate giunge. Ma giunge solo per i Pazienti, che se ne stan lì, come se innanzi a loro si stendesse l'eternità: placidi, silenziosi, espansi. Io vado imparando ogni giorno — e lo imparo a prezzo di dolori ai quali sono riconoscente — questa verità profonda: la Pazienza è tutto ».

L'arte, dunque, è una speciale esperienza, una speciale forma di vita. Ma quale? Rilke tenta definirla. Sono lampeggiamenti frammentari e discontinui; fulgurazioni intense ma rapidissime che fanno intravedere più che vedere. Se noi interpretiamo esattamente non dirò il suo pensiero, ma la sua viva esperienza

estetica, l'opera d'arte per Rilke si distingue dalle altre cose di questo mondo perché queste *sono* ed essa invece, per chi la gusta, per chi la ricrea in sé, *diviene* ogni volta di nuovo: chi la gusta, rifà il miracolo della creazione cui essa deve la sua vita, la *ricrea.* L'esperienza artistica perciò dà gioia, perciò infonde il senso d'essere un tesoro, perciò solleva in alto fino a Dio, perché è esperienza della vita come creazione, come fluidità, come potenza, come eterno divenire. Perciò « un'arte che miri all'interpretazione attendibile e coscienziosa della vita non deve proporsi per ideale un riposo nella realtà inesistente ».

Esperienza, quella dell'arte, che, si badi, per Rilke non esclude affatto la tecnica, il mestiere. Che non v'è arte senza mestiere, è il grande insegnamento di cui Rilke fu debitore a Rodin, e da cui datò il nuovo orientamento dell'arte sua, come è con tutta precisione dimostrato da Vincenzo Errante nella magistrale monografia da lui dedicata a Rilke, con squisitezza di artista e con sapienza di critico, degna in tutto del grande poeta e del suo eccellente traduttore, monografia dalla quale abbiamo tratto parecchie delle citazioni

sopra riferite. « Un mestiere deve pur esservi, in quest'arte della poesia. Un lavoro paziente, quotidiano, capace di sfruttare ogni cosa, dev'essere possibile anche a un poeta ». Più ancora che per la poesia mestiere e tecnica servono per la prosa: « per imprimere un ritmo alla prosa, occorre profondarsi in se stessi e ritrovare il ritmo anonimo e multiplo del sangue. La prosa vuol essere costruita come si costruisce una cattedrale. Senza nome, senza condizioni, senza soccorso. Ritti sulle impalcature, soli con la nostra coscienza sola ». Tecnica, mestiere che è sopratutto pazienza: « quella pazienza, la quale, contrastando alla vita ordinaria che sembra comandarne la fretta, ci mette in immediato rapporto con tutto ciò che sorpassa la nostra statura ».

Ma come avvenga la saldatura fra la tecnica, il lavoro, senza di cui non v'è poesia, e quella speciale esperienza di vita in cui consiste la natura di questa, Rilke non seppe mai, nonché vedere, nemmeno intravedere. È qui il limite delle sue confessioni estetiche.

XXX.

BREVE STORIA DEL CONCETTO DI POESIA PRESSO I POETI FRANCESI DA BAUDELAIRE IN POI

Col titolo *De Baudelaire au Surréalisme* (Paris, Correa, 1933) Marcel Raymond ha scritto un « saggio sul movimento poetico contemporaneo » che è non solo una storia della poesia francese da Baudelaire in poi, ma anche una storia del concetto di poesia presso i poeti francesi dopo Baudelaire. E sebbene il libro abbia il difetto di sottovalutare l'apporto che alla rivoluzione poetica francese è venuto dalle altre letterature, francese e tedesca anzitutto, in complesso la linea del libro mi pare indovinata, giusto il concetto centrale, illuminante molte delle analisi parziali.

Raymond comincia il racconto da Baudelaire. E si può trovare che egli isola un po' troppo Baudelaire dai suoi predecessori anche francesi senza i quali Baudelaire non si spiega.

La rivoluzione poetica che egli fa cominciare da Baudelaire può vantare illustri antenati, fra i quali Gérard De Nerval in prima linea. Ma, insomma, è innegabile che, se non proprio iniziata da Baudelaire, in lui essa acquistò una consapevolezza, un'autocoscienza che prima di lui in Francia si cercherebbero invano.

È con Baudelaire che la poesia francese acquista coscienza netta e sicura che il dominio della poesia non è né la scienza né la passione, che l'opera poetica non è figlia né della ragione né della passione, né del cervello né del cuore, che essa non deve né fornire verità dell'ordine logico, né puramente e semplicemente esprimere i moti del cuore. Naturalmente Baudelaire non nega affatto che nozioni e sentimenti possano entrare nel poema, ma esige che vi subiscano una trasfigurazione, o meglio una transubstanziazione, che li renda buoni conduttori del fluido poetico. In fondo, Baudelaire ha coscienza che ciò che fa poesia la poesia, ciò che costituisce la bellezza del poema, ciò che distingue un poema degno del nome da un discorso più o meno brillantemente versificato, è qualcosa che non viene immediatamente né dal cervello né dal cuore, né

dalla ragione né dal sentimento, ma da un'altra potenza dello spirito, che egli chiama *anima, io profondo*. Sono posizioni già conquistate dal primo Romanticismo tedesco, ma Baudelaire è, se non il primo, tra i primi in Francia a viverle a fondo, ad esaurirle, in nome di esse insorgendo contro la poesia didattica, oratoria e sentimentale. È con lui che in Francia la poesia comincia veramente ad acquistare coscienza della sua irreducibilità ad altre potenze psichiche. E la nuova coscienza poetica genera una nuova coscienza critica.

Né basta. Con Baudelaire la poesia comincia ad apparire a sé stessa come qualcosa di diverso da quello che s'intendeva fino allora. Essa tende a divenire una metafisica e un'etica in atto, un'operazione vitale, un'esperienza, anzi, un'avventura metafisica, che ci mette (ed essa sola) in contatto con l'assoluto. È nell'esperienza poetica che l'uomo supera l'illusione di un mondo da lui separato, lacera il velo delle apparenze sensibili e tocca con misteriose antenne il cuore stesso della realtà. Caduta l'illusione dei sensi, egli comunica con l'unità tenebrosa del mondo in cui tutte le cose partecipano le une delle altre, si corri-

spondono, si accordano, si compenetrano misteriosamente. Contro la ragione analitica, contro la logica delle idee chiare e distinte, contro le scienze naturali che oppongono la natura all'uomo, il poeta rivendica un diritto di supremazia alla sua esperienza psichica dell'unità fondamentale del mondo.

La poesia si erige così a funzione sacra, a magìa evocatoria. Essa pretende di essere il processo grazie al quale l'uomo penetra nel laboratorio centrale dell'universo, ove tutto è in fusione, ove tutto è in tutto. Con le sue analogie e metafore e immagini, tanto più poetiche quanto meno logiche e meno prevedute, essa ne dà un'idea agli uomini rimasti ancora legati al piano delle apparenze scisse e separate. Il primo Romanticismo tedesco aveva già affermato cose simili; ma è con Baudelaire che in Francia quelle posizioni passano dall'ordine della teoria all'ordine della realizzazione. La poesia tende a porsi così come esperienza *sui generis* del mondo, opposta a quelle altre esperienze che si realizzano nella ragione, nella volontà, nel sentimento, e superiore ad esse.

* * *

L'impresa di Rimbaud non è, in fondo, molto diversa da quella di Baudelaire. Ciò che è diverso è il tono, che in Rimbaud è quello della rivolta brutale, dello slancio titanico, e in un secondo tempo della disperazione e della rinuncia.

Per Rimbaud l'uomo ha commesso un peccato capitale, quello di separarsi dal focolare centrale della vita e della gioia, quello di volere farsi parte per se stesso, d'isolarsi come un impero in un impero. La punizione ha seguito la colpa. Le cose gli si sono librate dinnanzi pietrificate e morte. Hanno cessato di essere presenti in lui. Sono degradate a strumenti del suo volere utilitario. L'uomo deve ristabilire il contatto perduto col cuore del mondo, e solo la poesia può esser capace di tanto.

Per Rimbaud la poesia è magìa, è demiurgia. Essa fa saltare per aria la crosta delle cose sulla quale soltanto han presa sensi e ragione e ci mette a contatto col centro operoso dell'universo. Il poeta è un veggente e un mago

insieme. La poesia è insieme scoperta e creazione dell'unità primordiale da cui l'uomo si è separato. È per essa che l'uomo supera i limiti nei quali la sua debolezza e viltà lo hanno serrato, e restaura in tutta la sua originaria pienezza e concretezza la sua decaduta e mutilata natura. E anche qui, mi pare, siamo in pienissimo Romanticismo.

* * *

Con Baudelaire e Rimbaud la poesia ha acquistato coscienza di essere un'esperienza, un'attività, una potenza *sui generis*. Essa si atteggia a metafisica in atto, essa scopre e crea insieme il suo soggetto: l'Assoluto.

Con Mallarmé la coscienza del valore della poesia come scoperta di realtà metafisica cade, ma rimane la coscienza della poesia come azione creatrice, come atto puro. Il mondo è imperfetto e caduco, regno del caso e della fatalità. In questo mondo solo il poeta può creare un oggetto intangibile e perfetto. Egli deve tendere a creare un poema che si regga per forza propria, senza riferimento a cose e a sensi che siano di un mondo esteriore

al mondo poetico, un poema che al limite non esprima, non dica, non significhi nulla (avrebbe allora il suo senso e il suo valore fuori di sé) ma *sia*. Questo, in fondo, il senso ultimo dell'assurda ma profonda impresa di Mallarmé: la poesia concepita (non come scoperta di un Assoluto che le preesiste, ma) come creazione *ex nihilo* di un oggetto che sopravviva al divenire. Poesia che debba il meno possibile al mondo e il più possibile a se stessa; poema come oggetto che si riferisca il meno possibile a ciò che è fuori del suo circuito e che si regga il più possibile per forza del suo interno equilibrio; al limite, mondo autosufficiente creato dal nulla.

* * *

I poeti seguiti a Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé non sembrano avere sostanzialmente ampliato le conquiste teoriche realizzate da quei tre nobili spiriti, ma, tutt'al più, spinto alle estreme conseguenze i teoremi di estetica da essi formulati. Con più o meno ingegno, con più o meno coscienza critica, sono tutti quanti, chi più chi meno, degli epigoni. Epi-

goni i Surrealisti e i Dadaisti, ma non meno epigono Paul Valéry (sull'estetica del quale cfr. il saggio consacratogli nell'*Estetica*).

Sotto lo special punto di vista che qui ci occupa, a me pare si possano individuare nella storia della poesia francese del nostro secolo due grandi direttive di marcia, due grandi campi magnetici di forza. Li chiameremo rispettivamente degli *artisti* e dei *veggenti*.

Gli *artisti* — esponente massimo Paul Valéry — ereditano da Stefano Mallarmé e ne continuano lo sforzo, che è di concepire e costruire il poema come un assoluto che si regga per forza propria, col minimo possibile di riferimento all'autore, agli eventi della sua vita interiore, alle cose e agli esseri del mondo esterno: oggetto autonomo, che si alimenta di se stesso, che si regge sul vuoto per forza d'interno equilibrio. In siffatta concezione del poema e nello sforzo per costruirlo culmina ipertroficamente la rinnovata coscienza dell'attività poetica come attività autonoma, come demiurgia, come creazione. L'attività poetica appare a sé stessa come un mestiere, una tecnica, un artifizio, un gioco di specie superiore, che non ha altro scopo che sé stesso, e nel suo

autore non genera altra gioia che il compiacimento della propria abilità. Il poeta appare ai suoi occhi stessi un prestidigitatore, un falsificatore, un frodatore, che gioca pel piacere di giocare. Ogni estetica che voglia sforzarlo ad esprimere gli stati d'animo da lui provati come *uomo* è sdegnosamente respinta.

Nuova prova della verità di quanto nel citato saggio su Valéry ebbi ad osservare sull'assoluta e radicale antitesi che, al di là di superficiali apparenze, corre tra la poetica di Paul Valéry e l'Estetica della pura intuizione di Benedetto Croce: questa, gira e rigira, fa dell'arte l'espressione di affetti e sentimenti realmente provati dall'uomo artista; per l'estetica di Mallarmé-Valéry, invece, l'arte è attività tanto più pura quanto più si stacca da quei sentimenti e segue una logica tutta sua: logica di tecnica, di mestiere, di gioco, ove chi è impegnato è l'artista e non l'uomo.

L'altra direzione è quella che si potrebbe chiamare dei *veggenti*. E questi ereditano da Baudelaire e Rimbaud. Per costoro la poesia è un'esperienza interiore, un'avventura metafisica, un mezzo di afferrare il cuore vivo e pulsante dell'universo. Sensi e ragione non ci

offrono che un'immagine falsificata del mondo. Il mondo dei sensi e della scienza è pellicola e scoria. Il vero mondo è al di là. Lo spirito deve cessare di coagularsi a contatto degli oggetti e deve riprendere la sua fluidità e diffusione totale. Solo l'esperienza poetica ci permette, almeno fino a un certo punto, di avanzarci fino a quel misterioso focolare del mondo ove i possibili coesistono, i contrari si unificano, ove la vita non è fatta, ma si fa, non è divenuto ma divenire, non è forma cristallizzata e morta, ma efflusso vivo e originario. Il poeta rinuncia a metri prosodia rima ritmo sintassi e si sforza di lasciar parlare liberamente in lui il flusso vitale allo stato puro, senza deformarlo col calarlo in stampi prestabiliti. Il linguaggio cessa di essere utilitario e aspira a un'esistenza autonoma, causando un piacere confuso illogico aereo. La poesia è tutta nelle reazioni spontanee della coscienza e dell'incoscienza. L'ideale del poeta è l'assoluta sincerità. Non è più il poeta che parla, è l'incosciente che parla in lui. L'immagine si libera da ogni riferimento all'oggetto reale a cui prima si applicava e pretende all'autonomia assoluta. La sorpresa, l'arbitrario, l'impre-

vedibile diventano sinonimo di poetico. I confini del reale e del fantastico si aboliscono. Tutto appare strano paradossale fantomatico. Un'atmosfera d'incubo ricopre il mondo. Ma nel sentimento che tutto è ugualmente apparente e vano una via di evasione si apre nella ironia che accumula le immagini più disparate, le neutralizza mutuamente, e scherza con le apparenze. Il Dadaismo e il Surrealismo rappresentano le punte estreme di questo movimento. Apollinaire e Max Iacob quelli fra gli artisti che, a mio parere, più hanno ottenuto effetti realmente poetici da siffatta posizione estetica.

Da quanto son venuto dicendo appar chiaro l'errore di tutti coloro che gettano su uno stesso piano Baudelaire Rimbaud Mallarmé e vedono nell'uno o nell'altro di questi tre, indifferentemente, i padri del movimento da essi uscito. È evidente invece che se essi hanno in comune l'orrore della poesia didattica discorsiva oratoria sentimentale, divergono profondamente nelle affermazioni: al limite, la poesia per Mallarmé-Valéry è costruzione, demiurgia, atto puro, tutto coscienza e volontà — per Baudelaire-Rimbaud è sincerità pura,

è lasciar parlare nell'uomo la voce della vita così com'è originariamente, in sé, prima che le necessità della pratica l'abbiano occultata ai sensi e alla ragione dell'uomo. Al limite, per gli uni la poesia è gioco; per gli altri, mistica. Per gli uni, è artificio; per gli altri, esperienza metafisica. Per gli uni, è suprema convenzione; per gli altri, suprema sincerità. Per gli uni, è suprema coscienza; per gli altri, incosciente puro.

In sede di pura estetica, noi dobbiamo respingere come assurda e l'una e l'altra posizione. E sull'una e sull'altra punta la poesia perde sé stessa e passa in altre cose. Ma l'avventura non sarà stata inutile, perché da essa la poesia avrà tratto coscienza più acuta che non abbia mai prima avuto di ciò che la costituisce e qualifica come poesia. Per ora, questa coscienza è ascetica e rinunciataria: questa conquistata autocoscienza, la poesia teme di perderla impegnandosi a contatto del mondo e della vita, e paurosamente ne rifugge: è la cosidetta *poesia pura.* Ma verrà presto il tempo — auguriamocelo! — che quest'ascesi le sembrerà, com'è, viltà: e allora la forza poetica rifluirà impetuosamente sul mondo e

sulla vita a imbeverla e permearla di sé, avendo compreso che la purezza si mantiene non rifuggendo dalle cose impure ma assumendole in proprio e assoggettandosele e purificandole nel lavacro delle proprie acque lustrali.

MARGINALIA

Originalità.

Arte è originalità. Ma l'originalità si ha o non si ha: non la si vuole. Si vuole ciò che non si ha, e voler essere originali è confessare di non esserlo per natura. È vero, sì, che l'originalità è spesso, e magari il più delle volte, frutto di una conquista e risultato di uno sforzo lungo, faticoso, doloroso: ma solo nel senso che lo sforzo è diretto a liberarsi da vecchie forme, a rompere vecchie catene, a permettere alla fonte dell'originalità di spandere liberamente le sue acque feconde. Quella fonte può essere ricoperta di macerie e scorie in tale quantità da rendere persino dubbiosi sulla sua esistenza, e perciò è frequentissimo il caso di artisti, anche di primo piano, che non pervennero alla originalità se non attraverso la più dura fatica. Ma questo non è sforzo verso l'originalità, è sforzo verso la li-

berazione dell'originalità dal peso delle cose vecchie e morte che l'opprimono. E non solo la sincerità e violenza di questo sforzo di liberazione sono la prova dell'originalità, ma esso stesso, quello sforzo, è l'originalità in cammino, l'originalità in via di farsi, l'originalità nel processo della sua realizzazione. È vero, per altro, che non è sempre facile distinguere lo sforzo sincero, se anche doloroso, verso l'originalità dalla velleità dell'originalità. Ma questa è sterile e quello è fecondo; quello, sia pure attraverso incertezze e tentennamenti, punta sempre in una sola direzione, e questa va di qua e di là, secondo il vento delle mode e la pressione delle suggestioni dell'ambiente; quello dà risultati che si accumulano e questa ne è incapace; quello, prima o poi, mette capo ad un parto vivo e vitale, e questa non dà che delle *fausses couches*.

Vantaggi dell'imitazione.

L'arte è originalità, è inteso. Ma anche l'imitazione ha del buono. Che cosa veramente valga un artista non si può, forse, sapere con precisione se non quando la sua arte è stata

imitata. È lo specchio dell'imitazione (meglio ancora se è lo specchio deformante della parodia) che stacca lo stile dal suo autore, lo spersonalizza, lo proietta su un piano di assolutezza, lo svela nella sua essenza, lo scarnifica síno all'osso. Artisti veramente grandi sono quelli che resistono alla terribile prova. Ma quanto son pochi! E quanti sono, invece, quelli che s'impiccoliscono, si sgonfiano o, a dirittura, scoppiano e vaniscono nel nulla!

E un altro effetto salutare ha talvolta l'imitazione: quello di far vedere all'artista imitato la sua arte come fuori di lui, di obbiettivargliela, di dargliene netta e cruda coscienza, e perciò stesso di spronarlo a non affondare nel solco da lui stesso tracciato, ad uscirne fuori, ad aprirsi una via nuova nella selva dell'inedito, a ritagliarsi nel caos dell'informe una nuova forma. Ma quanto pochi sono quelli che ne sono capaci! E quanti quelli che divengono imitatori di sé stessi; o peggio: imitatori dei loro imitatori; o peggio del peggio: imitatori dei loro parodisti!

Arte e dolore.

Fra le molte finissime osservazioni di Leopardi su Tasso una ve n'ha che supera i confini della semplice critica estetica e assurge a valore generale. Leopardi si domanda perché Tasso « in merito di originalità e d'invenzione restò inferiore agli altri tre sommi poeti italiani, quando il suo animo per sentimenti, affetti, grandezza, tenerezza ecc., certamente li uguagliava se non li superava, come apparisce dalle sue lettere e da altre prove ». E risponde che la causa bisogna cercarla nelle continue sventure di Tasso. « Perché quantunque chi non ha provato la sventura non sappia nulla, è certo che l'immaginazione e anche la sensibilità malinconica non ha forza senza un'aura di prosperità e senza un vigor d'animo, che non può stare senza un crepuscolo, un raggio, un barlume di allegrezza », e « l'oppressione del cuore, o venga da qualunque passione, o dallo scoraggiamento della vita o dal sentimento profondo della nullità delle cose, chiudendolo affatto,

non lascia luogo a questo respiro ». (*Zibaldone*, I, 243-4).

Ora, se l'arte fosse semplicemente intuizione ed espressione della passione, non si vede perché mai lo scoraggiamento e il pessimismo totali non dovrebbero essere suscettibili d'intuizione e di espressione né più né meno che qualunque altro stato o moto dell'animo. E pure è un fatto che non lo sono. È un fatto che chi si trova in quelle disposizioni di animo è incapace di renderle poeticamente, è inetto alla creazione poetica. Perché? Perché il fondo della esperienza poetica è amore, amore dello stato e del moto d'animo oggetto della poesia, grazie al quale amore quello stato o moto d'animo diventa stato o moto di animo poetico, esperienza poetica in atto, bellezza vissuta. Il poeta che canta il suo cocente e disperato dolore, nell'atto in cui lo canta ama il suo dolore, e, amandolo, ne fa un dolore poetico e non più un dolore semplicemente vissuto. Se non lo amasse, quel dolore, non lo canterebbe, ma farebbe di tutto per uscirne fuori, per non soffrirne più. Nella poesia più malinconica, se c'è poesia, c'è non malinconia puramente

e semplicemente, ma amore di malinconia, e cioè, per l'appunto, quel crepuscolo, raggio, barlume di allegrezza, quell'aura di prosperità, quel vigor d'animo osservato con finissimo acume da Leopardi. Poiché amore è sempre allegrezza e vigore. Dove l'animo è schiacciato dal dolore o dallo scoraggiamento, dove non c'è possibilità di amore dello stato d'animo, poesia non sorge, non nasce bellezza.

Arte e Tecnica.

« *Je n'ay plus faict mon livre que mon livre ne m'a faict, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre; membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et extrangère come tous autres livres* ». Così Montaigne parla del suo libro di *Essais*. È, direbbe Vico, un *luogo d'oro*.

Non vi pare, infatti, che in quelle memorabili parole sia implicita tutta la distinzione tra l'arte e la tecnica puramente tecnica? Là è arte dove l'artista (scriva o dipinga o scolpisca ecc., ecc.) fa e, insieme, è fatto dalla sua opera; là dove tra artista e opera c'è gioco

e flusso e riflusso di reazioni reciproche; là dove alla fine della sua opera l'artista non è più quello che era al principio, ma è fiorito e cresciuto con l'opera, consustanziale con essa; là dove se l'opera fosse stata diversa, altro e diverso sarebbe stato l'artista. Là, invece, dove l'artista fa l'opera, ma l'opera non fa lui; là dove l'artista agisce sull'opera, ma l'opera non agisce su lui; là dove alla fine della sua opera l'artista è precisamente lo stesso di quello che era cominciando; là dove l'artista ha fatto quell'opera e avrebbe potuto ugualmente farne qualunque altra, ché per lui sarebbe stato lo stesso: là è tecnica e non arte.

Misurate a quel metodo, quante fra le opere che diciamo d'arte si salvano? Un numero infinitesimo. Ma son quelle che contano e le sole di cui abbiamo bisogno per vivere.

Artista e pubblico.

Lo stato d'animo di chi crea un'opera d'arte e quello di chi ne gode come pubblico sono, sì, gli stessi, ma sono anche diversi: all'incirca, come una stessa linea la quale, a se-

conda che la si guardi da una parte o dall'altra, appare convessa o concava, e, nondimeno, è sempre la stessa linea.

Lo stato d'animo artistico è vita, ma, a differenza della vita comunemente detta, è vita goduta e non sofferta, amata e non semplicemente vissuta. La malinconia di cui è pregna una poesia di Leopardi, per esempio, solo apparentemente è la malinconia di cui tanti uomini soffrono e di cui soffrì lo stesso Leopardi come uomo: in tanto quella malinconia è resa artisticamente, in tanto piace, in tanto ci dà un'emozione di bellezza, in quanto, nell'anima di Leopardi poetante, fu malinconia goduta e non più semplicemente sofferta, amata e non più semplicemente vissuta.

Ma nell'atto di creare la sua poesia Leopardi (l'artista in genere) avverte nel suo stato d'animo di malinconia non tanto la malinconia quanto l'amore che egli ha della sua malinconia e che ne fa tutt'altra cosa dalla malinconia semplicemente vissuta e sofferta: Leopardi (l'artista in genere) avverte il suo stato d'animo come amore in atto, cioè come attivo, come energetico, come gioia creatrice, in

cui la passività della passione non opprime l'animo. Il lettore, invece, che gusta la poesia di Leopardi (di qualunque artista) avverte più la malinconia che l'amore della malinconia: più lo stato d'animo di malinconia che la speciale attività grazie alla quale quello stato d'animo di malinconia, che nella vita opprime e deprime, qui è luce e gioia. Artista e spettatore o lettore sono ipnotizzati ciascuno prevalentemente da un aspetto solo della medesima realtà psichica. L'artista avverte sopratutto quello che in essa è attività, costruzione, fabbricazione, demiurgia, e cioè gioia, e sorride dell'ingenuo lettore o spettatore che lo crede realmente come uomo in preda ai tormenti, ai dolori, alle disillusioni, agli spasimi dei suoi personaggi. Lo spettatore o lettore avverte sopratutto quello che nell'opera d'arte è dramma, tormento, disillusione, terrore, orrore e non si accorge che tutto ciò che nella vita lo deprime e opprime, nell'opera d'arte gli piace e lo delizia, e che è assurdo credere che colui da cui gli viene tanta gioia e tanta delizia fosse poi, per conto suo, depresso e oppresso e schiacciato dalle passioni dei suoi personaggi.

Di qui, malintesi tra pubblico e artista. Di qui anche la sorpresa che coglie spesso l'ammiratore, il quale si avvicina all'uomo artista e lo trova del tutto diverso da come se lo era immaginato attraverso la sua opera. E se l'ammiratore è un'ammiratrice, la delusione può dare, e spesso ha dato, origine a drammi che distruggono o spezzano una vita.

Creatori e Profittatori.

Quando il gusto muta, quando uno stile succede ad un altro, c'è un mezzo semplicissimo ed infallibile per distinguer coloro pei quali il nuovo stile corrisponde ad una esperienza interiore sinceramente vissuta da coloro pei quali esso non è che una moda che si sostituisce ad un'altra e che è bene seguire per non perdere o per acquistare il favore del pubblico. Per questi ultimi la sostituzione del nuovo stile all'antico non è che la sostituzione di un nuovo contenuto ad un contenuto andato giù di moda: per essi il mutamento è tutto nella materia, tutto nel soggetto, tutto nel contenuto astratto e bruto.

Per i primi, invece, il nuovo stile è qualcosa d'interiore e vissuto: è un nuovo senso, un nuovo gusto, un nuovo sapore della vita, che può tradursi anche in contenuti e soggetti i quali, dal punto di vista esteriore e materiale, non hanno nulla a che fare con quelli nei quali si traduce di solito il nuovo stile. Per i profittatori del nuovo stile si tratta di sostituire materia a materia, ed essi perciò restano legati alla materia bruta, al contenuto astratto che viene loro dal difuori; per i veri creatori, invece, lo stile nuovo è vita nuova, che può animare e imbevere di sé anche materie lontanissime da quelle in cui primamente si manifestò e di solito si manifesta. La materia, il contenuto, il soggetto hanno reso schiavi gli uni, ma non hanno potenza sugli altri.

Libro a successo e Capolavoro.

Recentemente un critico francese chiamava l'*Orlando Furioso* un capolavoro morente, anzi morto a dirittura. Quale errore, più che critico, estetico! Un capolavoro è un capolavoro appunto e perché è sempre vivo, appunto

e perché non muore mai, appunto e perché non cessa mai di far vibrare qualche corda dell'animo umano, di risvegliarne qualche forza e potenza. Un capolavoro è un capolavoro appunto e perché ha in sé la capacità di fornire un alimento spirituale sempre nuovo ad ogni nuova generazione, di dare una risposta sempre diversa ad ogni domanda che ogni nuova età gli rivolge, di apparire con un volto sempre fresco agli occhi sempre nuovi che si aprono a guardarlo. È appunto questo che distingue il semplice libro a successo dal capolavoro.

Il libro a successo si esaurisce col successo immediato e ne è divorato, cessa di avere vita autonoma, vive nella vita che si è generata da lui (come il cibo che, ingerito e digerito, cessa di esistere come cibo e vive nell'organismo che se ne è nutrito) e non può più essere oggetto che di considerazione storica. Il capolavoro, invece, sopravvive al successo che lo rivela e che può anche non essere un successo fulmineo e strepitoso, lo rinnova ad ogni generazione, nutre ma non si dissolve mai del tutto nell'organismo che si alimenta di lui, e porta in sé una inesauribile vitalità.

Gli è che il libro a successo non tanto ha vita in sé quanto gliela dànno, senza accorgersene, i suoi lettori, sorpresi di trovare in lui espressi e formulati chiaramente i loro desideri e sogni incoscienti, ma quella vita è vita passionale, è brama di vivere, che cambia e procede oltre pel fatto stesso d'essersi rivelata a sé stessa, sì che il libro a successo diventa un suo semplice passato, privo per sé stesso di autonomia. Il capolavoro, invece, ha vita autonoma, vive per sé stesso, splende di luce propria, è un vivente, e come tutte le cose veramente viventi non si discioglie mai del tutto in altro, ma offre all'analisi un centro resistente, che l'analisi esaurisce solo all'infinito, e cioè, praticamente, non esaurisce mai, e perciò ha vita immortale.

Immagini dominanti.

Ogni grande poeta suscita, in chi ne penetri ed ami profondamente il mondo poetico una specie d'immagine dominante, nella quale si condensa e si potenzia l'impressione che esso ha fatto su lui. Esempio. L'immagine dominante, e che si leva in me ogni volta che

io cerco di totalizzare l'impressione che il mondo poetico pascoliano ha fatto su me, è quella di un mare di bianca nebbia in cui tutte le forme si confondono, da cui sale come un confuso rumore d'onde ed emergono per un attimo stridendo uccelli smarriti: e se ne leva un disperato lamento così triste, e pur così dolce, che fa piangere di malinconia e di soavità.

Si può, anzi, affermare, che non è vero poeta (vero artista in genere) colui che non riesce a destare nei suoi lettori (o spettatori ecc.) più o meno chiara, più o meno distinta, più o meno articolata, una siffatta immagine dominante, che è come un giudizio critico espresso per immagine, immagine gravida di un giudizio critico che la riflessione, applicandovisi, ne potrà un giorno trarre fuori. Naturalmente, per lo stesso poeta (o artista in genere) questa immagine varierà da lettore a lettore, da spettatore a spettatore, secondo il temperamento, il gusto, il grado di cultura ecc. di ciascun lettore o spettatore: pure, se fosse possibile fare una inchiesta tra i lettori o spettatori e mettere a confronto fra loro quelle immagini, si vedrebbe che,

pur diverse materialmente fra loro, esse hanno come un'aria di famiglia, una medesimezza di colorito e di tonalità musicale.

Poesia interna e poesia esterna.

Il vero artista mette la poesia dentro la sua opera; essa fa corpo con l'opera, con la pasta delle parole, dei suoni, dei colori ecc., a seconda che egli sia poeta o musicista o pittore ecc. È un piccolo artista quello che concepisce la poesia, la bellezza, come un contenuto speciale, come una speciale e particolare materia, distinta da altre materie, da altri contenuti, della sua opera, e che egli non può conoscere come poesia, come bellezza se non perché l'hanno creata altri prima di lui come tale, se non perché l'ha già trovata qualificata come bellezza, come poesia. Per il vero artista il bello è il processo stesso della creazione; per il piccolo artista il bello è uno dei fini, una delle materie, uno dei contenuti — uno fra i tanti — cui quel processo può indirizzarsi, e che, dunque, non è prodotto, non è creato, non è generato come bello da

quel processo, ma gli preesiste, creato da altri artisti. L'artista che scrive *bello*, che fa *bello*, in questo senso speciale, è, per definizione, un imitatore, un satellite, un epigono, e cioè un piccolo artista.

Calligrafi.

Scrive Bergson: « L'arte dello scrittore consiste soprattutto nel farci dimenticare che egli impiega delle parole. L'armonia che egli cerca è una certa corrispondenza tra il va e vieni del suo spirito e quello del suo discorso, corrispondenza così perfetta che, portate dalla frase, le ondulazioni del suo pensiero si comunicano al nostro e allora ognuna delle sue parole, presa individualmente, non conta più: non v'è più nulla se non il senso mobile che traversa le parole, più nulla se non due spiriti che sembrano vibrare direttamente, senza intermediario, all'unisono l'uno dell'altro ». (*L'Energie spirituelle*, p. 45).

Reciprocamente, continuo io, ci sono scrittori che fanno di tutto per farci ricordare che essi impiegano delle parole, che fanno di tutto perché la nostra attenzione dal senso si

porti sulle parole, che non già ci comunicano parole solo perché non c'è altra via per comunicarci un senso, ma si rassegnano a comunicarci un senso solo perché, poveretti!, non conoscono altra via per comunicarci delle parole. Quelli sono i *calligrafi*.

Perciò di un vero scrittore si ricorda sempre il senso, il contenuto: e lo si ricorda appunto e solo perché la forma è bella e perfetta: ma la perfezione della forma si rivela proprio in questo che essa si abolisce dinanzi al contenuto e alla sua vivacità, sì che quel contenuto sembra rimanere nella memoria per forza sua propria e non per forza della forma. Quando invece, a lettura finita non vi rimane niente nella mente se non il ricordo di una bella e vaga forma, che però è dileguata senza lasciar traccia di contenuto, state sicuro che la pagina che avete letta è quella di un *calligrafo*.

« TRA LE PAROLE » E NON « NELLE PAROLE ».

« La poesia non è mai nelle parole. Essa è tra le parole ». Ecco una bella formula del romanziere francese Jacques Chardonne.

E serve magnificamente a caratterizzare la differenza tra l'artista e il *calligrafo*. Il *calligrafo* crede che la poesia sia *nelle* parole, che cioè vi siano parole (o gruppi di parole) di per sé stesse poetiche che si tratta di scoprire e d'isolare dalla massa delle altre e poi di mettere insieme. E non si accorge che la poesia di cui sono per ipotesi cariche quelle parole queste la debbono non già ad una loro intrinseca virtù ma ad altri poeti (autentici, questi) i quali seppero caricarle di un certo potenziale poetico. Il vero artista, la poesia non la cerca *nelle* parole, la mette *tra* le parole, cioè è il suo stato d'animo poetico che percorrendo le parole come una corrente elettrica percorre un filo le carica di radiazione e luminosità poetica. Il *calligrafo* crede che la corrente stia nel filo di per sé stesso (nelle parole) e che sia possibile far corrente e luce mettendo assieme i pezzi dei fili degli altri (le parole poetiche), ma naturalmente la corrente non passa perché non c'è e la luce (la poesia) non si accende.

Inesprimibilità.

Oh quanto ci si è burlato di quegli scrittori i quali si lamentavano dell'impossibilità di esprimere adeguatamente le immagini e le musiche del loro spirito! Quanto si è derisa questa loro lamentata impotenza, nella quale non si è voluto vedere che assenza e vuoto spirituale! — Chi non sa esprimere ciò che sente, non sente nulla: l'inesprimibile è inesprimibile semplicemente perché è irreale: — quante volte sono state ripetute queste che sembravano verità di vangelo?

Pure, è un fatto che scrittori, e di primissimo piano, si sono lamentati con parole commoventi di quella impossibilità. Pure, è un fatto che ognuno di noi avverte in certi momenti l'inadeguatezza dell'espressione, di ogni espressione, alla vita che gli tumultua dentro. E non basta una facezia o un cattivo filosofema per cancellare dal mondo della realtà quell'esperienza d'impotenza. La verità è più complessa di quanto certi estetici ritengono. Quel sentimento d'inesprimibilità è una realtà.

Ma è una realtà che non si avverte veramente se non nello sforzo per esprimere: è il segno di una vita reale, realissima, tanto efficace da generare fuori di sé forme in cui si traduce e rivela, ma troppo ricca per rinchiudersi in una qualunque forma finita da essa generata.

Quel sentimento d'inesprimibilità è il segno di una eccessiva ricchezza e non già di una squallida povertà. Solo ha il diritto di lamentarsene e di essere creduto colui che molto, e molto efficacemente, esprime. Chi nulla sa esprimere non può pretendere che gli si creda quando si lamenta dell'inadeguazione dell'espressione al suo mondo interiore.

Enumerazioni.

Un giovane critico ha affermato perentoriamente che l'enumerazione è uno schema « incompatibile con la lirica di tono alto, con l'alta lirica dei classici ».

Veramente?

Apro l'*Orlando Furioso* e proprio nella prima ottava leggo:

> Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto...

Apro la *Bérénice* di Racine e nella scena quinta del primo atto leggo:

> De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?
> Les yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?
> Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
> Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée
> Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat
> Qui tous de mon amant empruntoient leur éclat,
> Cette pourpre, cet or, que rehaussoit sa gloire,
> Et ces lauriers encor témoins de sa victoire,
> Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
> Confondre sur lui seul leurs avides regards,
> Ce port mayestueux, cette douce présence...

Ecco due *enumerazioni* che non mi sembrano affatto incompatibili con la lirica di tono alto, con l'alta, anzi altissima, lirica dei classici.

Gli è che di per sé l'*enumerazione* in quanto tale non è né compatibile né incompatibile con la lirica. Se essa si riduce a una filza di nomi messi l'uno dietro l'altro è, certo, prosa pura; ma se quei nomi, in apparenza semplicemente giustapposti, sono in realtà legati da una corrente di vita che li percorre, li salda, li fonde, ne fa un'unità organica e concreta (com'è il caso delle due *enumerazioni* sopra riportate), allora l'*enumerazione* è compatibilissima con la poesia, e con la poesia del

tono più alto, e quei nomi apparentemente discontinui e giustapposti sono in realtà come le scintille elettriche discontinue e successive, in cui si manifesta la presenza e il passaggio di una corrente elettrica ad alto potenziale.

Critica come creazione.

È opinione assai diffusa che il critico è un parassita e solo creatore è l'artista. Insigne sciocchezza. Inventare un nuovo modo di vedere le opere d'arte, di collocarle nella storia, generare nuovi schemi critici e storici, tutto questo non è creazione? Scrivere un romanzo sarebbe creare, e non sarebbero creatori, ad esempio, i genialissimi inventori della critica romantica, da Herder a De Sanctis, della cui eredità ancora oggi, lo sappiamo o non lo sappiamo, tutti quanti campiamo? Non solo la critica (s'intende: quella degna di questo nome, ed è la critica che si misura con i grandi autori e con i grandi periodi storici) è creazione, ma, a quel che pare, è creazione più rara e difficile di quella artistica, se è vero che i grandi critici sono assai meno numerosi dei grandi poeti e dei grandi romanzieri.

È vero che d'ordinario chi così pensa intende alludere ai critici militanti. Ma anche qui ci sarebbero molte riserve da fare: la critica militante di Sainte-Beuve dopo quasi un secolo è sempre viva e fresca, mentre quasi tutti i *creatori* di cui egli si occupava, e che lo accusavano di essere severo perché invidioso e invidioso perché impotente, sono da un pezzo cenere e polvere, e se ci si ricorda di loro è solo perché Sainte-Beuve se ne occupò.

Ottocentismo e Novecentismo.

La guerra tra Ottocentisti e Novecentisti non si arresta mai. Placata in un punto del fronte, riarde più furiosamente in un altro. Quando sul settore della pittura gli opposti eserciti godono un meritato riposo, ecco gli scultori venire ferocemente alle mani. Gli scultori scendono agli accampamenti di riposo: ecco gli architetti entrare nella fornace. Degli scrittori non parliamo: sul loro fronte la guerra non dorme mai. Ma all'ardore della lotta non si accompagna in tutti egual chiarezza di concetti intorno ai due nomi di battaglia. Se ci provassimo a dire la nostra?

Ciò che caratterizza la mentalità cosiddetta *ottocentesca* è una certa ingenuità critica. Anche quando è grande, l'artista ottocentesco (la cosa è più evidente per la musica che per la poesia, o almeno per la poesia del primo Ottocento) non ha un'idea chiara di ciò che è arte, di fronte all'arte è criticamente ingenuo, assume come arte una quantità di elementi che non sono arte, non distingue bene la pura efficienza artistica da efficienza di altro genere, scambia per arte quello che è movimento delle passioni e degli affetti non elaborato dall'arte, vellicamento sensuale, oratoria, tesi ecc. ecc.

L'artista *novecentista*, invece, ha un'acuta e tormentosa coscienza critica di quello che è arte, e non vuol vincere che affidandosi alla pura efficienza artistica delle sue opere. L'arte novecentista è qualificata dall'aggettivo *pura: pura* pittura, *pura* musica, *pura* poesia ecc. ecc. Il pericolo al quale l'artista novecentista è esposto, e al quale assai spesso soggiace, è che per paura di non fare dell'arte *pura* (dell'arte che piaccia per altre ragioni che artistiche) fa dell'arte in cui passioni, affetti, pensieri non già sono elaborati esteti-

camente, non già sono operanti solo in quanto esteticamente efficienti, ma a dirittura non ci sono affatto, o sono allo stato larvale, un'arte che si nutre di sé stessa, all'incirca come una geometria a quattro o cinque dimensioni, che non ha più nessun riferimento alle figure del nostro spazio reale, e non si regge che per una concatenazione tutta interiore di ragionamenti. La coscienza fa codardi, diceva Amleto. L'eccessiva coscienza critica è esiziale all'arte e può spingerla a un ascetismo nemico di ogni spontaneità e di ogni vita, a un puro e semplice decorativismo.

Ora, è un fatto che il pubblico non cerca affatto codesta purezza. Il pubblico accetta l'*impurità* nel senso sopra definito. Che il melodramma o il dramma o il romanzo sia un genere essenzialmente *impuro* (nel senso sopra definito e ammesso che fosse vero) non lo scandalizza affatto: così li desidera e così li vuole. Esso trova insipida l'acqua distillata offertagli dai novecentisti e preferisce abbeverarsi al fiume ottocentesco e di quei novecentisti che non hanno paura dell'impurità, anche se veda bene che questo fiume porta seco paglia, fango, tronchi e cadaveri d'ani-

mali. Per lui, l'importante è che sia fiume e scorra. In fondo, il pubblico è oscuramente persuaso che un fiume non può essere fiume se non a patto di portare seco tutta quella roba, e che è assurdo esigere da un fiume che la sua acqua sia chimicamente pura e che l'esser fiume dalle larghe sponde val bene qualche impurità. L'acqua, egli pensa, non può esser pura che in bottiglia, dove non scorre. Ha ragione, ha torto il pubblico di pensare così? Problemi grossissimi, che involgono tutta l'arte contemporanea.

L'arte come sogno ragionato.

Nelle *Novelle elegiache, studi e ricordi e frasi liriche* di Anna Evangelisti (Rocca San Casciano, Cappelli, 1920, p. 157) è riportato un giudizio di Carducci sul padre Saverio Bettinelli: « Si doleva... il Carducci che il padre Bettinelli, il disprezzatore di Dante, fosse stato quello che aveva dato dell'arte e della poesia la definizione più bella: *È un sogno fatto in presenza della ragione* ».

E veramente, pensateci un po', e troverete che tutta l'estetica modernissima è chiusa in

queste parole del famigerato gesuita nemico di Dante. *L'arte è un sogno*: cioè è un'attività spirituale di natura diversa dalla ragione, dal pensiero, dalla logica in atto. Ma questo sogno è *fatto in presenza della ragione*: cioè l'artista sogna ma sa di sognare; sogna ma è anche sveglio; sogna ma ad occhi aperti; sogna ma non scambia per realtà in sé il prodotto del suo sogno, come, invece, accade a chi sogna ad occhi chiusi. Il sogno dell'artista è un sogno che ha coscienza di essere sogno: il che, poi, vuol dire che non è né sogno propriamente detto, né puro frutto della ragione, ma è un'altra cosa che sogno e ragione. Se l'arte è sogno fatto in presenza della ragione, ciò vuol dire che hanno torto quelli i quali fanno dell'arte un prodotto spirituale anteriore allo svegliarsi della ragione, alogico prelogico e *aurorale*, che hanno torto quelli che fanno dell'arte un'intuizione pura di concetti, di coscienza e di riflessione, e che hanno ragione quelli i quali insistono sulla presenza, nell'attività artistica, della coscienza, della consapevolezza, della riflessione.

L'ARTE COME DESIDERIO DEL DESIDERIO.

Gino Capponi, lo storico di Firenze, il « candido Gino » di Leopardi, in una lettera a Tommaseo del 1834 scriveva: — *Ho fame di versi, cioè desiderio del desiderio.*

Cos'è la poesia per Gino Capponi? È *desiderio del desiderio.* Ora, vivere è desiderare e aborrire, temere e sperare, amare e odiare, godere e soffrire: vita è desiderio, cioè tendere a qualcosa di altro e di diverso da quello che si ha e che si è, irrequietezza, volontà di vivere, sete e brama di vivere. E la poesia cos'è? È desiderio di questo desiderio, è volontà di questa volontà di vivere.

Ma basta riflettere un attimo per fare un passo più in là di Capponi. Chi desidera veramente (una donna, ad esempio) non desidera affatto di desiderare, non ama affatto il suo desiderio, ama la donna oggetto del suo desiderio: il suo desiderio in quanto tale, egli non l'ama affatto, tanto vero che ne vorrebbe uscire attraverso la soddisfazione, vorrebbe cessare di desiderare soddisfacendo il suo de-

siderio. Chi desidera il desiderio, invece (il poeta), ama il desiderio in quanto tale, non ne vuole uscir fuori, vuol godere il desiderio in quanto desiderio, il che vuol dire che questo in lui non è vero desiderio, perché, se tale fosse, non penserebbe che ad uscirne fuori. Il desiderio è la vita, nel senso comune della parola; il desiderio del desiderio (la poesia) è un'altra forma di vita, che ha questo di specifico: che non anela a uscire di sé, non anela a un oggetto, è vita contenta e soddisfatta di sé, sufficiente a sé stessa, è *amore di vita, amor vitae*, e non *amore di oggetti*. Tutte conseguenze implicite in quelle quattro parole di Gino Capponi, per chi sappia pensarle a fondo.

Precursori.

È vero che, al contrario di quello che si crede comunemente, il precursore è tale solo per chi ha scoperto per conto suo la verità e, volgendosi indietro, riconosce retrospettivamente in quelle poche parole, in quel minimo accenno, in quel fugace baleno il seme della pianta che egli ha allevata e fatta crescere, la

scintilla prima del gran fuoco che egli ha acceso. Per scoprire il proprio precursore bisogna essere andati più in là di lui con le proprie gambe. In realtà, della novità di cui egli è il portatore, il precursore ha scarsa o nessuna coscienza; per lui è un diamante perduto fra la ghiaia, e che egli non ha isolato e lavorato. Le conseguenze di cui il pensiero del precursore è pregno e che ne fanno un pensiero veramente novatore e rivoluzionario, il precursore non le sospetta, non le conosce; chi gliele formulasse, lo sorprenderebbe, forse anche lo scandalizzerebbe. Egli è precursore ma solo per il successore che lo ravvisa e riverisce come precursore: non per sé, non dinanzi alla sua coscienza stessa. E, insomma, dà, ma a chi è già provveduto per conto suo.

L'arte come agire senza agire.

Ne *Les deux sources de la morale et de la religion* di Bergson trovo queste preziose parole: « Quando sentiamo (musica), ci sembra che non potremmo volere altra cosa da quella che la musica ci suggerisce, e che è così che noi agiremmo naturalmente, necessariamente,

se non ci riposassimo di agire ascoltando » (pag. 36).

Non solo la musica, ma l'arte in genere, che altro è se non volere riposandosi dal volere, agire riposandosi dall'agire, *agire-senza-agire*, direbbe Lao Tse, vivere riposandosi dal vivere, e perciò appunto vita nell'autosufficienza e nella gioia? Il desiderio è abolito. La vita avverte i suoi limiti, ma non ne soffre. Quei limiti non sono limiti imposti a uno slancio che voglia andare al dilà, sono i termini naturali di una vita matura e piena: li si tocca e non si desidera oltrepassarli. Tutto ciò che è in noi di molteplice e d'insoddisfatto è realizzato. La vita respira in una pienezza sovrana, godendo sovranamente di sentirsi vivere e fluire, posando queta in sé. È il meriggio della creazione.

INDICE